

Von demselben Verfasser ist im
gleichen Verlage erschienen:

Herder.

Sein Leben und seine Werke.
Mit Gravüre. Eleg. geb. Mf. 7.50.

Aut. 11031.

Schiller

Von

Eugen Kühnemann

Das war ein rechter Mensch,
und so sollte man auch sein.
Goethe über Schiller.

Mit einer Wiedergabe der Schiller-Büste von Danneder in Kupferdruck

Vierte Auflage

(10. und 11. Tausend)

Donajiunea Maiorescu



München 1911

C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung

Oskar Beck

92 (Schiller)

83.09 (Schiller)

BIBLIOTECA CENTRALĂ UNIVERSITARĂ
BUCUREȘTI
COTA 11031

CONTROL 195

PC 72/05

961

B.C.U. Bucuresti



C15439

Meiner Mutter

und

dem Andenken meines Vaters

Vorwort zur ersten und zweiten Auflage.



Was dieses Buch will und soll, muß es selber sagen. Nur da die Flut der Schillerliteratur in diesen Monaten fast beängstigend rauscht, mag ein Wort der Einführung am Platze sein.

Jedes Verhältnis von Seele zu Seele will immer aufs neue erworben werden. Ist es aber echt und klar im Grund, so vertieft es sich mit jedem Tag. Das Verhältnis vieler Deutschen zu Schiller hat sehr darunter gelitten, daß sie es als ein festes und abgeschlossenes ansahen und sich bei einmal angenommenen Meinungen beruhigten. Aber die Zeichen mehren sich, daß darin eine Wendung eintreten will. Wenn nicht alles täuscht, wird für ihn das Jubiläumsfest, die hundertste Wiederkehr seines Todestages, ein Geburtstag sein, an dem er sich zu einem Jahrhundert neuer Wirkungen anschickt. Es ist Zeit, die unaufhörlich wiederholten Abschätzungen aufzugeben und das eigene Urteil schlicht zu fragen, was der Dichter uns Heutigen zu sagen hat. Die ganze Auffassung Schillers für die Gegenwart neu zu prägen ist eine notwendige Aufgabe der Zeit.

Zu dieser Neuprägung will unser Buch einen bescheidenen Beitrag leisten. Es möchte gern ein Erziehungsbuch zu Schiller

sein und wendet sich an die, welche es für eine Pflicht halten, ihn in seinen Taten einmal wieder auf sich wirken zu lassen, als ob er jetzt unter uns träte. Diesen will es helfen, in seinen Leistungen die große geistige Gesamtpersönlichkeit im Innersten des Lebens anzueignen. Wie der Kunsthistoriker erwartet, daß wir das Blatt, über das er spricht, neben seinen Aufsatz legen und Zug um Zug mit seinem Bericht vergleichen, wie er keinen edleren Ehrgeiz kennt, als der schlichte Diener seines Künstlers und des Verständnisses zu sein, so will dies Buch hineinführen in das künstlerische Leben der Schillerschen Dichtungen. Ich könnte mir keine bessere Wirkung denken, als daß zahlreiche Deutsche es als einen Führer benutzen, um sich frisch in die Werke zu versenken und zu ihnen wieder ein Verhältnis zu gewinnen, wie es so vielen leider verloren gegangen ist. Wenn das deutsche Leben sich im Jubeljahr noch einmal mit Schillers Geiste tief zu durchdringen beginnt, so bedeutet das ein wichtiges Ereignis der nationalen Erziehung.

Die Nähe des Schillertages ist nur der äußere Anlaß gewesen, diese Studien abzuschließen. Sie reichen um viele Jahre zurück. So möchten die Blätter auch ein Gruß sein an meine alten Zuhörer in Marburg und Bonn, Hannover und Frankfurt a. M., mit denen die große Sache mich zu schönen Stunden vereinigte, und insbesondere noch ein Ausdruck des Dankes dafür, daß mir vergönnt war, dieses Buch zu vollenden während der Jahre meines Rektorats an der königlichen Akademie zu Posen. Es besteht ein Zusammenhang zwischen ihm und der Arbeit, die uns dort beschäftigt. Denn sich in Schiller wahrhaft versenken heißt: sich durch-

dringen von der geistigen Macht des Deutschtums und sich kräftigen in dem, was unsere beste Stärke ist.

Meran, Schloß Labers, 23. März 1905.

Eugen Kühnemann.

Vorwort zur dritten Auflage.



In dieser dritten Auflage, die genau drei Jahre nach der ersten und zweiten erscheint, ist das vorliegende Buch im wesentlichen unverändert geblieben. Wer sich die Mühe geben wollte zu vergleichen, würde dennoch finden, daß ihm eine sorgfältige Durchsicht zu teil geworden, die ihm hoffentlich zu gute gekommen ist. Möchten dabei die vortrefflichen Männer, die mich durch ihre Besprechungen gefördert haben, erkennen, wie ich auf ihre Bemerkungen und berechtigten Wünsche dankbar Rücksicht genommen habe.

Nach Plato sollte das geschriebene Buch nur eine Erinnerung sein an die lebendige Rede, bei der man in den Seelen von mitarbeitenden Hörern durch Frage und Antwort die Gedanken hervorgehört hat. Bücher, die ihre Wurzeln in der akademischen Unterweisung haben, bewahren hoffentlich etwas von dieser Lebendigkeit. Aber sie sind doch mehr als Nachhall und Erinnerung. Sie breiten den Verkehr von Seele zu Seele weit über den Kreis der ersten zufälligen Hörer aus.

Das lebendige Buch ist ein Gespräch mit den Bekannten und Unbekannten, die es lesen, und beweist seine Kraft darin, daß es ihre Seelen zur Antwort in eigenen Gedanken weckt. Ein Buch vollends, das die Kulturtat, die in einem der großen Geisteshelden geschah, lebendig erhalten will, sollte die Leser zum Bekenntnis zwingen. Darin liegt schon, daß es töricht wäre, ihm lauter geneigte Leser zu wünschen. Es muß diejenigen zu Widerspruch und Gegnerschaft wecken, die seiner geistigen Welt widerstreben. Ein rechtes Buch wie ein rechter Mensch sollen so ausgesprochene Gegner wie Freunde haben, denn Widerstand hervorzurufen liegt in der Natur alles strebenden Lebens, und das schlimmste in Sachen des Geistes wie der Taten ist die Lauheit, die niemanden weder reizt noch schreckt. Es waltet ein Segen über der Hefigkeit der literarischen Kämpfe, wo sie ein Ausdruck der kraftvoll gegeneinander wirkenden Lebensmächte ist. Nur die Entartungen entbehrt man gerne, jene allzu bekannten Erörterungen, bei denen Unzulänglichkeit und Unredlichkeit im Bunde die Maske des Besserwissens vornehmen. Keine solche Stimme habe ich über diese Arbeit gehört. Vielleicht sollt ich sagen: kaum eine.

Möchte das Buch denn weiter zu lebendig antwortenden Seelen sprechen, von denen freilich der Autor nur so selten erfährt. Ich habe bei der ersten Ausgabe meine Hörer in Frankfurt und Marburg, Hannover, Bonn und Posen begrüßt. Ich füge den herzlichsten und dankbarsten Gruß an meine Hörer in Amerika hinzu. Vielleicht hat dort ein neues und hoffnungsvolles Kapitel deutscher Geisteswirkungen begonnen. Mit Jubel und Wärme bekunden die deutschen

Amerikaner das Gefühl der Zusammengehörigkeit mit der großen geistigen Heimat, der deutschen Geisteswelt. Es kommt uns erneut zum Bewußtsein, wie vor allem die Laten unserer Klassiker ein Band des Zusammenhalts sind für alle Deutschen auf der Erde, wie sie als eine geistige Weltmacht auch die politisch Getrennten verbinden. Wir verstehen aufs neue den nationalen Gehalt in der rein geistigen Arbeit. Für die Erhaltung und Ausbreitung deutscher Kultur in der Welt würde es ein hohes Glück, eine mächtige Hilfe sein, wenn wir eine Gegenwartsliteratur von wahrhafter Größe besäßen. Aber auch die Arbeiten über die große deutsche Geistesgeschichte sind mitverantwortlich für die höchsten Aufgaben des Deutschtums, der nationalen Erziehung.

Breslau, Arietern, Altes Schloß, 27. April 1908.

Eugen Kühnemann.

Inhalt.

	Seite
Vorwort zur ersten und zweiten Auflage	V
Vorwort zur dritten Auflage	VII
Erstes Buch. Die Werke der Jugend.	
Erster Abschnitt. Die Räuber	3
Erstes Kapitel. Schiller bis zu den Räubern	3
1. Familie, Stätten der Kindheit, Schule, Akademie	3
2. Selbstzeugnisse der Schiller'schen Entwicklung. Philosophie, Medizin, Menschenkunde	13
3. Der Dichter der Anthologie	23
Zweites Kapitel. Die Räuber	29
I. Das Werk	29
1. Die Tragödie in ihrer ersten Anlage	32
2. Fortführung und Vertiefung der Handlung	42
3. Die Entwicklung auf ihrer Höhe	47
4. Die Herbeiführung der Katastrophe	50
5. Das Ende	54
6. Schillers dichterischer Charakter in den Räubern	57
II. Aus der inneren und äußeren Geschichte der Räuber	62
III. Von der Stellung der Räuber in der Weltliteratur	73
1. Der Hintergrund der Bibel und der religiösen Dichtung	75
2. Die Räuber in der dramatischen Literaturbewegung ihrer Zeit	85
3. Shakespeare, Rousseau, Cervantes	104
Zweiter Abschnitt. Von den Räubern bis zum Don Carlos	114
Erstes Kapitel. Schillers Leben vom Austritt aus der Karls- schule bis zur ersten Übersiedelung nach Weimar	114
1. Stuttgart	115
2. Die Flucht	121
3. Bauerbach	130

	Seite
4. Mannheim	134
5. Leipzig und Dresden	150
Zweites Kapitel. Die Verschwörung des Fiesko zu Genua	168
1. Der Entwurf des Fiesko	170
2. Die Hauptmotive	174
3. Die Entwicklung in den fünf Akten	181
4. Schlußbetrachtung	189
Drittes Kapitel. <u>Kabale und Liebe</u>	191
I. Das Werk	191
1. Entstehung	191
2. Kabale und Liebe im Vergleich mit Fiesko und den Räubern	195
3. Die Meisterschaft der Technik in Kabale und Liebe	198
4. Charakter der Schillerschen Technik und Vergleich mit Lessings Emilia Galotti	209
5. Art der Lebensdarstellung in Kabale und Liebe. Die Wahrheit des dichterischen Gedankens	212
II. Die Stellung von Kabale und Liebe in der Geschichte des bürgerlichen Dramas	224
Viertes Kapitel. <u>Don Carlos, Infant von Spanien</u>	239
1. Die Epochen der Arbeit am Don Carlos	241
2. Der erste Entwurf	245
3. Das vollendete Werk. Die erste Anlage	252
4. Die drei Dramen im Carlos und ihre Bedeutung	257
5. Die Eholiszenen	262
6. Das Königsdrama	264
7. Die Umkehr des vierten Aktes	268
8. Die Carlostragödie des Schlusses	272
9. Zusammenfassung. Schillers geistige Entwicklung und Kunst im Don Carlos	276
10. Zwei andere Carlosdramen	284
Zweites Buch. Die Werke des Mannesalters.	
Erster Abschnitt. Geschichte, Philosophie, Philosophische Dichtung, Wallenstein	289
Erstes Kapitel. Schillers Leben von der ersten Übersiedelung nach Weimar bis zur Arbeit am Wallenstein	289

	Seite
1. Schillers Anfang in Weimar	289
2. Lotte	295
3. Volkstädt und Rudolstadt	299
4. Professur in Jena. Verlobung	311
5. Ehe. Geschichtsstudien. Schillers Krankheit	325
6. Philosophische Studien. Reise in die Schwäbische Heimat	349
7. Freundschaft mit Goethe. Die Horen	376
8. Philosophische Dichtung. Xenien. Balladen	394
Zweites Kapitel. Wallenstein	418
I. Entstehungsgeschichte	418
II. Das Werk	444
1. Wallensteins Lager	444
2. Die Piccolomini. <u>Wallensteins Tod</u>	450
1. Grundauffassung	450
2. Der Kreis der Gestalten um Wallenstein	452
3. Die Einheit des Gestaltenkreises	455
4. Die Gestalt Wallensteins	459
5. Max und Thekla	465
6. Der tragische Gedanke	476
7. Die Gesamtform der Tragödie	477
8. Die Kunstmittel	483
9. Der reife Stil Schillers	485
10. Verhältnis zu Shakespeare, Goethe und den Griechen	488
Zweiter Abschnitt. Vom Wallenstein bis zum Ende	493
Erstes Kapitel. Maria Stuart	493
1. Der tragische Gedanke	495
2. Maria. Der Grundgedanke der Gestaltung	497
3. Der Kreis der Gestalten	501
4. Elisabeth	507
5. Die Form der Tragödie	510
6. Dichtertum und Lebensanschauung Schillers in Maria Stuart	518
Zweites Kapitel. Die Jungfrau von Orleans	521
1. Schillers reife Dramatik und die Geschichte	522
2. Stoff und Form	524
3. Das Lied vom Vaterlande	525

	Seite
4. Die Jungfrau	529
5. Die Tragödie	533
6. Die Engländer	538
7. Art und Grenzen der Schiller'schen Kunst in der Jung- frau von Orleans	538
8. Kulturgeschichtliche Bedeutung	545
Drittes Kapitel. Die Braut von Messina	546
1. Die dichterische Grundanschauung	548
2. Der Chor	549
3. Die Schicksalsidee	552
4. Die Entwicklung der Handlung	556
5. Die Auflösung	557
6. Schillers Idee der Tragödie und der Dichtung. Verhältnis zu den Griechen	561
Viertes Kapitel. Wilhelm Tell	562
1. Die dichterische Grundanschauung	564
2. Das dramatische Motiv	569
3. Tell	571
4. Die drei Handlungen	575
5. Schluß	576
Fünftes Kapitel. Die letzten Lebensjahre Schillers	577
1. Die letzten Jahre in Jena	577
2. Die Jahre in Weimar	587
3. Das Ende	597
Register	603

Erstes Buch
Die Werke der Jugend

Erster Abschnitt.

Die Räuber.

Erstes Kapitel.

Schiller bis zu den „Räubern“.

Den Genius soll man dort auffuchen, wo er zu finden ist, — in seinen weltgeschichtlichen Thaten. Daher eilen wir mit schnellen Schritten auf die großen Dramen Schillers aus der Zeit seiner Jugend zu. Von dem, was aus seinen Knaben- und Jünglingsjahren überliefert wird über die frühesten Eindrücke, unter denen er aufwuchs, über die erste Richtung, die ihm gegeben wurde, wollen wir nur in Kürze erwähnen, was dazu dienen kann, den Geist des jungen Schiller in seinen Werken zu begreifen.

1. Familie, Stätten der Kindheit, Schule, Akademie.

Wir beginnen mit den Eindrücken des Hauses und der Familie. Von Schillers Vater geben uns die Nachrichten ein sprechendes Bild. Als der Sohn des Bäckermeisters und Schultheißen in Wittenfeld 1723 geboren soll Johann Caspar Schiller studieren. Hierfür aber stirbt sein Vater zu früh. Johann Caspar kommt zum Barbier in die Lehre, um zugleich die Wundarzkunst zu lernen, wandert, lernt in Nördlingen die französische Sprache und fechten, tritt im Jahre 1745 in ein bayerisches Husarenregiment ein und kämpft in Holland gegen die Franzosen. Nun folgt ein kriegerisches Leben bald des Wund-

arztes, bald des Soldaten, Furiers, Offiziers, mit allen Schicksalswechselln soldatischer Existenz, Gefangenschaft, Befreiung, Schlachten, Quartieren, im Dienste verschiedener Mächte, — bis er zuletzt württembergischer Offizier wird —, mit weiten Reisen nach dem Haag, Amsterdam und London. Zwischen zwei Kriegsdiensten, im Jahre 1749, heiratet er die noch nicht siebzehnjährige Tochter des Löwenwirthes zu Marbach, Elisabeth Dorothea Rodweiß, ohne doch zur Ruhe zu kommen. Er kämpft noch mit bei Leuthen gegen Friedrich den Großen, in Hessen gegen den Hannoverischen General von Oberg, in Thüringen und Sachsen; 1761 hat er es bis zum Hauptmann gebracht und liegt mit dem Stainschen Regiment 1762/63 in Ludwigsburg, Stuttgart und wieder in Ludwigsburg in Garnison. Im Frieden wird er Werbeoffizier und rückt zum Major auf. Er genießt allgemeine Achtung, ist rastlos tätig, bildet sich wie er kann, gibt seinem Nachdenken die Richtung aufs Praktische und Gemeinnützige: „zur Verbesserung des bürgerlichen Wohlstandes“ heißt es im Nebentitel einer Schrift über landwirtschaftliche Dinge, die er herausgibt. Jetzt entwickelt sich in ihm die Liebhaberei für Baumzucht bis zur Leidenschaft. Das Vorurteil, das solche Beschäftigung unter der Würde des Offiziers findet, verachtet er. Als Vorgesetzter der herzoglichen Hofgärtnerei auf dem Schloß zu Ludwigsburg, der Solitude entwickelt er eine große Tätigkeit.

Welch ein bewegtes Leben des Vaters neben dem vergleichsweise stillen des Sohns! Unverkennbar ist in diesem Leben der Weltdrang, die Kraft, die nach Betätigung sucht, die Tüchtigkeit, die sich nützlich machen will; daneben Bildungseifer und der Trieb nach oben. Er hat den Krieg erfahren, der die Menschen in die Weite bringt und durcheinander würfelt. Fast möchte man sagen: in Phantasie und Dichtung des Sohnes wirkt noch etwas nach vom Leben des Vaters, der gleiche Drang in die Weite, die gleiche Lust am bunten kriegerischen Leben, in dem sich Manneskraft bewährt und das die Menschen atemlos bewegt.

Daß Johann Caspar Schiller kein bloßer Abenteurer war, zeigt in seinem späteren Leben das starke Bedürfnis nach einer Betätigung im gemeinnützigen Dienst. Mögen seine Gedanken sich nicht erhoben haben über die Region der bloßen Nützlichkeit, er war immer ein ganzer, fester Mann, der sein Schicksal selbst machte und nicht in der Masse unterging, wie er denn noch zuletzt als einer, der sich nicht durch das Gerede der Leute heirren läßt, die eigene Tätigkeit sich geschaffen hat.

Sein Haus beherrscht er als Patriarch. Alles ist gestimmt auf den Grundton der ehrenfesten Religiosität, die ihm mit bürgerlicher Rechtschaffenheit wohl so ziemlich zusammenfiel. Seine selbstverfaßten Gebete zeigen, wie wichtig er es hiermit nahm. Er ist der Herr, dem es doch nicht an Zartheit fehlt.

Er hat seine sehr bestimmten Begriffe vom Leben, denen die Seinen sich zu unterwerfen haben. Hierhin gehört als das erste, daß der Sohn immer und ordentlich lernt. Denn das ist ihm der Grund aller bürgerlichen Tüchtigkeit und alles Emporstrebens. Auf Genialität und ihr Verständnis war seine Seele nicht gestellt. Aber es ist doch nicht Philistertum und Enge, was er später dem irrenden Sohn nach seiner Flucht entgegensetzt. Da ringen zwei starke Willensnaturen, die einander wert sind.

Hier bemerken wir noch, wie dieser knorrige Mann die Schicksale der Zeit und der deutschen Zustände an seinem Leibe erfahren hat: den völligen Mangel nationalen Sinns in der Politik, die ihn für französisches Geld gegen Friedrich den Großen ins Feld schickt, die eigentümliche Skrupellosigkeit, die sein Dienst von dem rechtlichen Offizier forderte, — denn die Truppen, die er warb, wurden ja meist verkauft, — endlich und vor allem die Abhängigkeit alles Württembergischen von der Laune des Fürsten. Als diesem die Soldatenliebhaberei vergangen war, bekommt Vater Schiller in Lorch nicht einen Pfennig Gehalt, verbraucht sein kleines Vermögen, und erst im Laufe von neun Jahren werden ihm seine

Forderungen allmählich abbezahlt. Aber so sehr uns dies alles politisch und kulturhistorisch von Interesse scheint, den Beteiligten wird es als etwas Selbstverständliches vorgekommen sein, ohne andern als unwillkürlichen Einfluß auf ihre Anschauung der Welt.

Das Bild der Mutter tritt uns nicht mit einem gleichen Reichtum von Zügen entgegen. Daß sie selber ein wenig Dichterin gewesen sei, wie früher erzählt wurde, hat sich als unrichtig herausgestellt. Aber wir wissen von ihrer innigen Frömmigkeit. Dies war nicht die Frömmigkeit des Patriarchen, der auch hiermit die Hausgewalt übt. Sie gehörte zu ihrem innerlichsten Leben. Sonntags über Land gehend pflegte sie den Kindern das Evangelium zu erzählen. Einst am Ostermontag wandern sie einen Berg hinauf. Da spricht sie ihnen von dem Auferstandenen und von dem Gange nach Emmaus. Und so lebendig vergegenwärtigt sie die Geschichte, so rührt sie die Herzen, daß sie alle unter Tränen in die Kniee sinken und beten zu Gott. „Dieser Berg wurde uns zum Labor.“ Die verklärte Andacht des blauäugigen, lichterhaarigen, zarten Knaben ist fast die älteste Erinnerung der Schwester an ihn. Die religiöse Erregung war hier, wie so oft, der früheste eigene Lebensinhalt. Aber jene Geschichte zeigt zugleich, was uns das wichtigste ist: das Religiöse trat als Anregung der Phantasie in seinen Gesichtskreis hinein. Sie lebten mit diesen Gestalten. Die Anregung des Phantasielebens kam von seite des religiös ergreifenden Gehalts. Er dachte sich als Prediger, ehe er sich als Dichter dachte. Aber dieser Prediger war in gewissem Sinne ein Dichter. Keine originale Froh- und Bollnatur wie die Mutter Goethes war diese anspruchslose Frau. Dennoch, scheint uns, weist auch Schillers Phantasie auf einen Mutterboden zurück und jedenfalls mehr als auf den Vater. Auch las Frau Schiller Uz und Gellert, zweifellos um des religiösen Gehalts wegen, also aus stofflichem Interesse. Aber es war doch kein bloßer Nützlichkeitsgeist, in dem hier Lesen und Studium empfohlen ward. Endlich und vor allem: es war doch

wirklich eine Mutter. Die Kinder flüchteten zu ihr, wenn sie vom Vater zu harte Strafe erwarteten. Ergreifend schildert Streicher den Abschied vor der Flucht. Als sie fliehen, sucht Schiller im Glanz der Illumination auf der Solitude die dunkeln Umrisse des elterlichen Hauses, sinkt in den Wagen zurück und ruft: „Meine Mutter.“ Nach den späteren Briefen des Sohnes haben wir den Eindruck der allmählich etwas verkümmerten Kleinbürgerfrau, die sich von Sorgen nährt und die man von Sorgen nicht lösen kann. Auch diese Züge gehen in ein Bild zusammen.

Schillers erster und liebster Jugendgespieler war seine Schwester Christophine, die am 4. September 1757 geboren und also zwei Jahre älter war als der am 10. November 1759 geborene Fritz. „Fine“ war sein Kamerad, eine tapfere, groß angelegte Natur. Als die Eltern sich grämten um Schillers Entweichen aus Württemberg, stand sie in den Gesprächen des Hauses mit ihm gegen den Herzog; das ist nichts Geringes, und es bleibt ihr Ruhm. Luise, vier Jahre jünger als er (geb. 24. Januar 1766), war noch ein Kind, als er 1773 in die militärische Pflanzschule trat. Vollends Nanette (geb. 8. September 1777) hat er in jenen Jugendjahren kaum gekannt.

So denken wir Schiller aufwachsend in der schlicht bürgerlichen Familie, die sich zu den Besseren hält und nach Besserem strebt, ganz erfüllt von ihrer aufrichtigen Religiosität. Wenn er an sein künftiges Leben denkt, denkt er's in dem einzigen Beruf, der für seinen Kreis die erreichbare Sphäre höherer Bildung darstellt, in dem Beruf des Predigers. —

Wir sagen einiges von den Orten seiner Kindheit. Bis zum Dezember 1763 blieben die Kinder mit der Mutter in Marbach. In einem kleinen Landstädtchen verbrachte er die ersten Jahre, in den einfachen Verhältnissen, den nahen Beziehungen, wie sie dort üblich sind, und gehörte dem im engeren Sinne so genannten Volke an, aus dem er aufstieg. Dann lebte die Familie bis zum Dezember 1766, genau drei Jahre, in Lorch. Zur Natur, die

hier äußerst reizvoll ist, trat nun auch die Geschichte hinzu. Das Benediktinerkloster war im Bauernkriege zerstört. In der Kirche sah der Knabe die Gräber von mehr als zwölf Hohenstaufen. Die Überlieferung weiß, daß der Vater ihm diese Zeugnisse der glänzendsten Zeit Schwabens erklärte. Also sah er mit Heimatsstolz zum erstenmal hinaus in die große geschichtliche Welt. Aber wie der Übergang von der Natur in die Kultur — dies Wort genommen mit dem ganzen gehässigen Nebenton im Sinne Rousseaus — erscheint uns die Übersiedelung nach Ludwigsburg, dem Versailles von Stuttgart, das der Herzog Karl Eugen sich im Konflikt mit den Landständen 1764 erbaute, um hier einen glänzenden und weitschichtigen Hofstaat zu entfalten. Wir erwähnen allem voran die Oper, zu der die Offiziere mit ihren Familien freien Zutritt hatten, italienische Opern, rauschende Ballette mit den ersten Sängern und Tänzern der Zeit, alles von unerhörtem Glanz und Prunk; bauschige Dekorationskunst ohne höheren künstlerischen Sinn. Welch eine Lustachelung aber einer für das Glänzende empfänglichen Phantasie! Nun macht sich auch Schiller ein Puppentheater und spielt, wobei Stühle seine Zuschauer sind. All das kindliche Wachsen wurde jäh unterbrochen. Am 16. Januar 1773 wandert er mit seinem Päckchen auf die Solitude, um Schüler der Militärpflanzschule zu werden. —

Bis dahin hatte er in Lorch die Dorfschule besucht und zugleich beim Pfarrer Privatunterricht genossen. Es ist der Pfarrer Moser, dem er in den „Räubern“ ein Denkmal gesetzt hat; ein ernster, strenger Mann von katechismusfester Frömmigkeit. Die Szene der „Räuber“ zeigt, daß in Schillers Seele etwas dieser unbeugsamen Religiosität entgegenkam. Über den Unterricht in der Lateinschule zu Ludwigsburg sind wir neuerdings wohl unterrichtet. Gewandtheit in lateinischen Versen war Ziel und Stolz, Griechisch lernte man wenig, manche Mißhandlung kam vor; auch übereifrig frömmelnde Religiosität machte sich breit. Die Schüler,

die später zum theologischen Beruf übergehen wollten, hatten sich in gewissen Zwischenräumen zum Landexamen in Stuttgart zu stellen, dem denn auch Schiller viermal — nicht immer mit gleichem Glück — sich unterworfen hat. Alles mit der Aussicht auf das künftige Studium der Theologie. Da riß der Eingriff des Herzogs Karl ihn gewaltsam von seinem Wege. —

Dies bleibt in der Entwicklung der Schillerschen Jugend der entscheidende Punkt, daß in sein Leben die Hand eines Fürsten bestimmend eingreift. Herausgenommen aus seinem natürlichen Kreis, plötzlich unter andere Bedingungen versetzt bekam er es am eigenen Leibe gewaltsam demonstriert, wie sehr dies ganze Land mit allen Bürgern der Laune des Einen gehörte. So wird in Schillers Jugendleben sein Fürst die maßgebende Gewalt. Wir müssen suchen, den merkwürdigen Mann samt seinem pädagogischen Lieblingswerk zu verstehn.

Karl Eugen, 1728 in Brüssel geboren, von seiner Großmutter und einem Siebziger als Vormund erzogen, regierte seit 1744, nachdem er vom 13. bis zum 16. Lebensjahr bei Friedrich II. sich aufgehalten, der beim Kaiser 1744 seine Mündigsprechung durchsetzte.

Unter seiner Regierung blühte die schamlose Günstlingswirtschaft. Auf Philipp Friedrich Kieger folgte Graf Montmartin, der jenen mit gefälschten Briefen stürzte — wir denken an Kosinskys Erzählung in den Räubern und an den Präsidenten von Walter in Kabale und Liebe. Noch neben Montmartin begann Wittleder seine Laufbahn, seines Zeichens Gerbergeselle, in Preußen Unteroffizier, in Württemberg Offizier, später Kirchenratsdirektor, der durch Stellenverkauf ohne jede Scheu die Gelder zusammentrieb, die Karl Eugen brauchte. Der Herzog war seit 1748 verheiratet mit der Tochter der Markgräfin von Bayreuth, der Lieblingschwester Friedrichs des Großen. Die Frau war schön, kalt und hochmütig. Sie verließ ihn im Jahre 1756, und nun verlor er jeden Halt.

Die Württemberger waren stolz auf ihre Verfassung. Die verachtete er. Sein Verhältnis zu seinem Lande bestand daher in ewigem Kriege. Da schmachete der mutige Verfechter des alten Rechts Johann Jakob Moser von 1759 bis 1764 auf dem Hohentwiel. Im Jahre 1770 gab der Herzog scheinbar nach; im Erbvergleich erkannte er die Rechte des Landes an, das einen Teil der zwölf Millionen Taler Schulden übernahm für den spärlichen Erfolg, daß ihm sein Recht gegeben wurde.

Geld! immer Geld! mit jedem Mittel beigetrieben. Barbarisch grausam wurden die Soldaten herausgepreßt und ans Ausland verkauft.

Geld — wofür? Für ein Leben, in dem er schrankenlos genoß, zugleich aber als der Fürst sich selbst und andern imponierte.

Seit 1772 lebt er mit Franziska von Leutrum, die der Kaiser zur Reichsgräfin von Hohenheim macht, und die er fünf Jahre nach dem Tode seiner Frau 1785 heiratet. Sie ist von segensreichem Einfluß auf ihn und damit ein Segen für das Land gewesen.

Deutlich tritt der Zug hervor, der als der Grundzug seines Charakters gelten muß: daß ihn nämlich der Gedanke als völlige Selbstverständlichkeit beherrschte, das Leben jedes Untertanen habe sich unbedingt nach des Fürsten Meinung zu richten und sei überhaupt sein eigen. Es fehlt ihm völlig an jedem Geltenlassen einer andern Persönlichkeit. In diesem Sinne war er der Despot in reinster Erscheinung. So drängt er sich zwischen Söhne und Eltern. So verfügt er später mit einem Wort, daß Schiller außer der Medizin nichts zu schreiben habe — ohne jede Ahnung, daß es eine Region gibt, in der kein Befehl des Fürsten gilt. Darum müssen wir ihn auch fast ehrlich denken in seinem Gefühl, das uns so grotesk scheint, der Wohltäter derer zu sein, die er in seine Richtung zwang, selbst wenn er Schubart durch lange Jahre auf dem Hohenasperg hielt. Dabei war er weder talentlos noch ohne Wucht der auf etwas Großes gerichteten

Persönlichkeit, nur unselig mißgeleitet und doch immer so ganz in seiner Art, daß er sich den Untertanen mit dieser seiner Art zu sehen und zu denken aufzwang und — unglaublich, aber wahr! — sie fest glauben ließ an seine Großmut, seine Vatergüte, Vaterwohlthätigkeit. Schiller selbst eine Zeitlang, vor allem aber dessen Freunde Hoven und Streicher sind der Beweis davon.

Sein Lieblingskind, die Karlsakademie, ist ein getreues Abbild dieses seines Geistes, — übrigens mit den Opfern, die sie verlangte, mit dem tatkräftigen Interesse für Erziehungsfragen, dessen Ausdruck sie ist, immerhin ein Zeichen der Wendung zum Besseren, jener inneren Sinneswandlung, die der Herzog — freilich auch nur in einer neuen Despotenlaune — einige Jahre nach Gründung der Anstalt, nämlich 1778, durch Reskript von den Kanzeln verkünden ließ.

Wir erkennen an seiner Schule den rastlos ins Weitere und Große strebenden Geist des Herzogs, — wie sie 1770 auf der Solitude als Stuckatur- und Gartenschule errichtet erst die bildenden Künste und Musik, dann 1771 als militärische Pflanzschule die philosophischen Fächer, als Militärakademie 1773 die juristische Fakultät, endlich nach Stuttgart übergesiedelt 1775 auch die medizinische in sich aufnimmt. Am 22. Dezember 1781 erhielt sie, zum Rang einer Universität erhoben, den Namen Hohe Karlschule. Schiller gehörte ihr vom Januar 1773 bis Dezember 1780 an, erst als Jurist, dann als Mediziner. Man darf ihn also nicht als Karlsruhler bezeichnen, da die Schule erst nach seinem Austritt den Namen Hohe Karlschule bekam.

Die Schöpfung war eine Sehenswürdigkeit der Zeit, zu der man reiste, um sie zu studieren, und verdient in gewissem Sinne Bewunderung. In einer Schule, einer Anstalt konnte man, fast von den Elementen an, alles lernen, zum Teil von vortrefflichen Lehrern, wie denn auch in den verschiedensten Gebieten bedeutende Männer aus ihr hervorgegangen sind, z. B. der Zoologe Cuvier, der Bildhauer Dannecker, der Musiker Zumsteeg. Es trafen sich

Schüler aus aller Herrn Ländern, also — sollte man denken — zu reicher gegenseitiger Anregung.

Aber wie sehr ist auch dies die Schöpfung eines Despoten! Oft gegen den Willen der Eltern durch ein Machtwort des Herzogs zusammengetrieben sind die Zöglinge der viel geschilderten Lebens- und Studienordnung unterworfen, in der alles mit militärischem Drill bis ins Kleinste geregelt ist, Aufsehern unterstellt, uniformiert, ohne eine einzige willkürliche Regung.

Eine kolossale Mechanisierung des Studiums und der Bildung; alles einzig für den Zweck, gefügige Beamte zu ziehen — keine Spur von Geist um des Geistes willen und aus reiner Freude an ihm. Und gibt es außer dem Züchtungszweck noch einen andern, so ist es die Glorifikation des Herzogs selbst. Daher war bei allen Leistungen im einzelnen dieser Koloß von Schule pädagogisch tot.

Es handelt sich um den Versuch einer totalen Ausschaltung ursprünglicher geistiger Entwicklung. Hier liegt die barocke Großartigkeit und der fundamentale, ja geradezu entsetzliche Mangel. Der Geist wird völlig mechanisch vorgestellt als eine tote und etwa knehbare Sache, wie es nicht anders sein kann in der Denkweise eines Menschen, der alles als einen ihm gegebenen Stoff ansieht, mit dem er zu schalten hat. So löst er seine Zöglinge aus allen natürlichen Verbindungen heraus. Es gibt für sie keine Familie; er ist ihre Familie, sie sehen Eltern und Geschwister kaum. Es gibt für sie kein Selbstsein; sie sind nur Erziehungsmasse. Es gibt für sie — und das unterstreichen wir — kein Alleinsein. Allein sein können bleibt die erste Bedingung aller normalen Selbstentwicklung, ganz besonders für den Genius. Der Herzog ist in allem dabei, steckt in allem drin, auch wenn er abwesend ist, ist das Rad, um das sich alles dreht.

Man denke sich den bleibenden Eindruck für Schiller. Täglich erfuhr er den Mächtigen, der das ganze Leben in seine Hand bringt und für ihn sich bewegen läßt. Er erfuhr ihn andererseits

in einer Art Nähe der Zutraulichkeit, so daß er in gewissem Sinne mit ihm wie einem Menschen verkehrte, in ihm den Menschen sah. Er sah ihn zugleich in seiner Macht und in seiner Allzumenschlichkeit. Das erinnert daran, wie er später die Mächtigen geschildert hat, — als um die sich eine Welt bewegt, und doch in ihrer menschlichen Geringfügigkeit.

Aber als die hauptsächlichste Wirkung dieser akademischen Existenz erscheint doch dies, daß diese Jünglinge vom Leben so völlig abgeschnitten sind. Denn dies ist außerhalb der Regel, und man lernt es nur kennen durch unmittelbare Beobachtung im freien Verkehr mit der Vielfältigkeit der Dinge. Die Zöglinge waren fast einzig angewiesen auf ihre Phantasie. Gar keine Kenntnis der Frauen! Was sagt nicht dieses eine Wort? Denn die gezwungenen Berührungen bei den Schulfesten mit der Schule der „Fräuleins“ sind wahrlich nicht zu zählen. Man bedenke das Paradoxe, daß Franziska als die einzige Frau, die sie kannten, für sie das angebetete Ideal der Weiblichkeit war. Gerade bei dieser völligen Trennung aber — die „Räuber“, die „Anthologie“ sprechen dafür — kommt in ihr Leben leicht ein Akzent aufgestachelter Geschlechtlichkeit. Und so bildet sich — seltsam zu sagen — in dieser ewigen Gesellung mit Altersgenossen eine Lebensanschauung wie von Einsiedlern, — die Anschauung dessen, der sich die Welt erschaffen muß, da sie sich auf den gewöhnlichen Wegen seinen Sinnen nicht darbietet. —

2. Selbstzeugnisse der Schillerschen Entwicklung.

Philosophie, Medizin, Menschenkunde.

So viel von den Eindrücken der Familie und der Heimat, der Schule, der öffentlichen Zustände und der Akademie. Wir gewinnen festeren Boden, indem wir zu den erhaltenen Zeugnissen seiner geistigen Entwicklung übergehen, Zeugnissen von seiner eigenen Hand. Wir finden ihn zunächst ganz durch die Akademie

bestimmt, aber von Schritt zu Schritt nehmen die persönlichen Elemente zu, und immer deutlicher enthüllen sich die eigentümlichen Richtungen seines Geistes.

Von seiner wissenschaftlichen Betätigung sprechen wir zuerst und unterscheiden hier zwei Gruppen verschiedenartiger Zeugnisse. Bei der ersten, die in engerem Sinne philosophisch heißen kann, tritt uns als das Wichtige entgegen, mit welcher Entschiedenheit Schiller hingelenkt wurde auf das Nachdenken über moralische Fragen. Wir spüren da den überwiegend philosophischen Charakter des Unterrichts in der Akademie. Es handelt sich um Reden, die er in den letzten Jahren seines akademischen Lebens für Feste Franziskas oder des Herzogs ausarbeitete. Drei sind es. Die dritte hat er nicht mehr gehalten — er war damals schon nicht mehr Schüler der Akademie —, aber sie steht so offenbar unter seinem Einfluß, daß man sie ihm zurechnen kann.

Man hört aus den recht sonderbaren Fragen die Zeit und die Liebhaberei des alten Herzogs heraus. „Gehört allzuviel Güte, Leutseligkeit und große Freigebigkeit im engsten Verstand zur Tugend?“ „Die Tugend in ihren Folgen betrachte!“ „Ob Freundschaft eines Fürsten dieselbe sei wie die eines Privatmannes?“ Immer handelt es sich in diesen Reden, die unter dem unmittelbaren Einfluß des alten Sünders von Herzog stehen, um die Frage der Tugend.

Über die Oberfläche hinweg in den Kern der Dinge möchte Schillers junger Feuergeist dringen. Nicht an der Oberfläche der Erscheinungen, verkündet er, erkennt man das sittlich Wertvolle. Nicht die schimmernde Tat oder der Beifall der Welt, — die innere Quelle entscheidet den Wert. Auch weiß er genau zu sagen, was der Quell der wahrhaft guten Tat sein muß. Liebe muß es sein, genauer: die Liebe zur Glückseligkeit; doch soll der scharfsehende Verstand oder die Weisheit sie leiten. Was also wird die Tugend sein? Das harmonische Band zwischen Liebe und Weisheit.

Auch der Weisheit gibt er eine ganz bestimmte Aufgabe. Sie wählt unter den kämpfenden Neigungen die, die wahrhaft zur Glückseligkeit führt. Der sterbende Sokrates erscheint hier wieder einmal als das Urbild des tugendhaften Weisen.

Fremd und abgetan klingen Gedankengänge dieser Art uns heute ins Ohr. Auch wird man nicht behaupten können, daß hier irgend eigentümliche Arbeit von Schiller geleistet sei. Die Ideen sind überkommen, durch den Unterricht seines Lehrers Abel vermittelt aus der deutschen Popularphilosophie und deren Quellen, aus Shaftesbury in der doppelten Verdünnung durch Ferguson und Garve. Für Schillers Art bleibt es doch ein bezeichnender Zug, wie der junge Mensch hier dem Leben gegenüber seinen Ausgang nimmt von den letzten Allgemeinheiten, den höchsten Abstraktionen zur Betrachtung der sittlichen Dinge.

Die Allgemeinheiten werden ihm zum Medium einer gewissen moralisch hinaufgetönten Begeisterung, in deren Ton nun doch bereits wenigstens das eigene Temperament sich verrät. So alt die Ethik ist, so alt sind der letzten Herkunft nach seine Gedanken. Erscheint das Glück als letztes Ziel, so klingt das nach Epikur. Wird der Kampf Vorbedingung und Kriterium der Tugend, so erinnern wir uns der Stoa. Hier werden Gegensätze ausgeglichen wie meist in einer noch nicht originellen Gedankenarbeit. Aber voller Anteil beachtet er den Konflikt der Neigungen, versenkt sich in den inneren Kampf der Seele und beweist hier schon eine gewisse Feinheit der psychologischen Auffassung inmitten all der gelernten Abstraktionen —, darin möchte man doch fast das angeborene Interesse des Dramatikers erkennen! Das wichtigste bleibt immer, wie, durch die Umstände geweckt und ganz gewiß auch einer Tendenz in ihm selbst entsprechend, die stärkste Neigung sich herausbildet, nicht von den Erscheinungen zu Gedanken, sondern von den letzten allgemeinen Gedanken aus zu den Erscheinungen zu gehen. Er hat in seinem Kopf ein ethisches System völlig präpariert, ehe er

die Erscheinungen kennt, — den Gedanken vor dem Leben. So entspricht es der vom Leben abgeschlossenen intellektuellen Züchtung der Akademie. Aber so blieb auch in Schillers Genius das Bedürfnis, gleich im Lichte der letzten Idee die Tatsachen zu sehen.

Die Allgemeinheiten, die wir erwähnt, genügen noch nicht einmal. Hinter seinem Bilde des sittlichen Lebens steht ein Weltbild. Gott ist unendliche Liebe, die ganze Welt Werk und Zeugnis seiner unendlichen Liebe. Wenn wir tugendhaft sind, werden wir Gott gleich und ahmen ihm nach, — ein im ersten Ursprung platonischer Gedanke. Als ein rechter Metaphysiker erscheint dieser Jüngling, überall schaltend mit uralte überkommenem Gedankengut.

So sehr das alles wesentlich von andern gelernt ist, original, Zeugnis eigenen Talentes bleibt die feurige Entschiedenheit, mit der Schiller mit diesen Ideen arbeitet, um Geschichte und Leben moralisch abzuschätzen. Cäsar, Sokrates, Augustus fordert er vor. „Wie leicht wird der Weltherrscher dahinflattern auf der Wage der Gerechtigkeit Gottes! überwogen unendlich weit von Einer — Einer mitleidigen Träne in Hütten geweint.“ Er spricht wie ein kleiner Weltrichter; eine Vorstellungsart, die tief mit seiner ganzen Denkweise verknüpft bleibt.

Moralistische Tendenz also zur Abschätzung des Lebens bis zuletzt und, echt Schillerisch wiederum, die Gewalttätigkeit im Zurechtlegen der Erscheinungen nach seinen Gedanken, in denen er als absolut-gewissen sich völlig sicher weiß, — hierin ein echt philosophisches Temperament. —

Die zweite Gruppe der wissenschaftlichen Arbeiten besteht aus Schillers medizinischen Abhandlungen, „der Philosophie der Physiologie“ und dem „Versuch über den Zusammenhang der tierischen Natur des Menschen mit seiner geistigen“, — beide also der Psychologie angehörig und zwar der physiologischen Psychologie. Sie sprechen von dem Zusammenhang zwischen Geist und Körper.

Wir bemerken genau dieselbe Richtung des Denkens. Von der Radikaltheorie aus wird der Weg zu den seelischen Tatsachen genommen. Zur Entscheidung kommen soll der Streit zwischen großen ethischen Hauptgegensätzen, zwischen den Idealisten, denen der Leib nur ein Kerker der Seele, und den Materialisten, denen alles Geistige nur eine Wirkungsweise des Körpers ist. Wir könnten auch dies auf antike Theorien zurückbeziehen. Schiller liegt die Beziehung auf die Gegenwart näher. Es ist der Gegensatz zwischen christlich gesonnener, gläubiger Philosophie und materialistischem Unglauben. Hiernach hat es etwas beinahe Pitantes, daß Schiller in diesem Fall als Mediziner mehr zum Materialismus neigt.

Er gedenkt, den Beitrag des Körpers oder des tierischen Empfindungssystems für alles Geistige nachzuweisen. Im Mittelpunkt dieser Fragen steht das Affektleben, die Welt der Leidenschaften; hier finden wir bereits den Denker mit dem Material des Dramatikers beschäftigt.

Aber er erweitert seinen Blick, indem er die Wichtigkeit der sinnlichen Bedürfnisse hervorhebt nicht nur für die Entwicklung des Individuums, sondern für die des menschlichen Geschlechts überhaupt, — ein belehrendes Stück univcrsalhistorisch-entwicklungsgeschichtlicher Psychologie des Menschenlebens von seiten der Sinnlichkeit.

Betont er ein wenig stark, in einer Art absichtlicher Übertreibung, das Körperlich-Sinnliche als die eigentlich treibende Kraft im Menschendasein, so treten wir ganz unmittelbar in die Gedankenwelt des Franz Moor in den „Räubern“ hinüber, der nur in beißendem Cynismus sagt, was in der Abhandlung wissenschaftlich erörtert wird. Schiller hat sich ja an dieser Stelle, wie bekannt, selber zitiert. So offenbar wird hier der Zusammenhang zwischen Denken und Dichten.

Mit besonderer Feinheit verfolgt er den körperlichen Ausdruck der Affekte. Es ist das rechte Interesse des Künstlers an der Darstellung.
Rühnemann, Schiller.



stellung. Auch ist es ein Gedankenmotiv, das Schiller nicht wieder verlassen hat. Ganz gleichgerichtet kehrt es in der Abhandlung „über Anmut und Würde“ noch 1793 wieder. Wir finden schon hier an der Arbeit denselben Schillerschen Geist, der durch Kant seine philosophische Vollendung erfahren hat. —

Das Schulinteresse tritt zurück und das rein menschliche überwiegt in den Zeugnissen, zu denen wir uns nunmehr wenden. Der „Bericht über Mitschüler und sich selbst“, gewandt geschrieben, elegant in Gruppen geordnet, steht noch ganz unter dem Einfluß der überkommenen moralischen Begriffe, nach denen er von außen die einzelnen beurteilt. Allerdings war das auch durch die Fragestellung gegeben. Aber ein Fortschritt über die akademischen Reden liegt hier nicht vor. Nur daß die Richtung auf Menschenbeobachtung überhaupt ihm durch eine solche Aufgabe gegeben war. Viel bedeutender erscheinen uns die Krankenberichte über den Eleven Grammont aus dem Sommer 1780. Schiller mag ihn beobachtet haben mit tiefer Sympathie; denn des armen jungen Menschen ganzes Leiden war, daß er das Leben in der Akademie nicht mehr ertragen konnte. Wir erstaunen über die kühne Selbständigkeit der Behandlung. Der Reiz liegt in der feinen zugleich physiologischen und psychologischen Beobachtung, mit der Schiller die Symptome des Körpers und der Seele gleichmäßig auffaßt. Es handelte sich um einen Fall der Hypochondrie, die zur Melancholie stieg, oder, wie er sagt, den unglücklichen Zustand eines Menschen, „in welchem er das bedauernswürdige Opfer der genauen Sympathie zwischen dem Unterleib und der Seele ist, die Krankheit tiefdenkender, tiefempfindender Geister und der meisten großen Gelehrten. Das genaue Band zwischen Körper und Seele macht es unendlich schwer, die erste Quelle des Übels ausfindig zu machen, ob es zuerst im Körper oder in der Seele zu suchen sei“. Es kamen in praktischer Anwendung die Gedanken seiner physiologischen Dissertation in Frage.

Hier wie in dem Bericht über die Mitschüler wird praktisch verwendet, was in den Reden und in der Dissertation nur Theorie war. Schillers Ideen sind ihm wahrhaft Organe der Wirklichkeitsauffassung geworden. Die Entwicklung der Krankheit hat ihm Recht gegeben. Er hat sich in der Sache als Könner und Künstler gezeigt. Wir besitzen hier ein sprechendes Dokument seiner feinen, Geist und Körper zugleich auffassenden Menschenkenntnis.

All dieses ist, so sehr auch der eigene Geist Schillers durchbricht, doch irgendwie noch durch die Aufgaben der Schule bestimmt. Wir haben das große Glück, ein Zeugnis zu besitzen, in dem er ganz als er selbst, unmittelbar sich mitteilt, ein Dokument intimster Kenntnis seiner jugendlichen Manneseele. Wir sprechen von dem Brief an Scharffenstein, den man in das Jahr 1778 setzt. Über alle angelesenen und überkommenen Abstraktionen hinaus schafft sich die ganz persönliche Erfahrung einen sprechenden Ausdruck.

Es ist eine Erfahrung gekränkter Freundschaft, aber völlig nimmt sie den Ton der beleidigten Liebe an. Das erklärt sich leicht bei der Einrichtung der Akademie, die ihren Zöglingen die Jugendfreundschaften als das einzige Gebiet zarter und persönlicher Empfindungen ließ. Aber es deutet auch vorwärts in die überwiegend männliche Richtung des Schillerschen Geistes.

Die alte schwärmerische Freundschaft hat einen Bruch bekommen durch das Dreinreden eines Dritten. Schillers Schwung und Empfindungsfülle erscheint dem Freunde nun als eine Art dichterischer Affektion.

Scharffenstein hat ihm Vorwürfe gemacht, Schiller rechtfertigt sich, bricht aber zugleich als der Mann der durchgreifenden Entschlüsse die Freundschaft ab. Er bricht sie ab mit dem Ausspruch der tiefen Erkenntnis: „Der Sangir, den ich so liebte, war nur in meinem Herzen, und ich betete ihn an in dir, seinem ungleichen Abbilde.“

Dies ist nicht mehr von außen gelernt und hat nichts zu tun

mit dem Gemeinplatz, nach dem die Liebe eine Verwechslung der Wesen sei. Es ist eine erstaunlich tiefe und feine Beobachtung des Seelendeuters, der in das eigene Herz blickt. Die ewige Ur-täuschung der Liebe hebt er heraus und den ewigen Ursprung der tiefsten Liebeskonflikte: daß, was wir lieben, ein Gebilde der eigenen Seele, ja in wahrerem Sinne eine Schöpfung ist, bei Gelegenheit des Menschen, der in uns den Liebesfunken weckt. Was wir bedürfen, was uns vollendet, das glauben wir in ihn hinein. Vielleicht ist er so; vielleicht entwickelt er, sich selber neu, unter der mächtigen, spornenden und schmeichelnden Suggestion der Liebe die Seiten, die ihn uns zum Ideal machen. Sonst bleibt die Liebe bloße Illusion, und sicher bringt ein Tag die Ernüchterung. Wie es Schiller geschah. Hier ist das Verhältnis, sein Grund und der Ursprung des Konflikts in der Wurzel gesehen. Die Erinnerung dieser frühesten Einsicht hat Schiller niemals verlassen. In der Abhandlung „über Anmut und Würde“ kehrt sie wieder. Wir rechnen den Beginn seines schöpferischen Denkens von diesem Punkt.

„Gott weiß“, fährt er fort, „ich vergaß alles, alle anderen neben dir! ich schwoll neben dir, denn ich war stolz auf deine Freundschaft, nicht um mich im Aug der Menschen dadurch erhoben zu sehen, sondern im Aug einer höhern Welt, nach der mein Herz mir so glühte, welche mir zuzurufen schien: das ist der einige, den du lieben kannst, — — — und doch war ich nie so gedemütigt, als wenn ich dich ansah, — — — da tat ich auch Wunsch an Gott, mich dir gleich zu machen! Scharffenstein! er ist bei uns, er hört dieses und richte, wenns nicht an dem so ist! es ist, so wahr meine Seele lebt. Es kostet dich wenig Müß, dich zu erinnern, wie ich in diesem Vorschmack der seligen Zeit nichts als Freundschaft atmete, wie alles, alles, selbst meine Gedichte vom Gefühle der Freundschaft belebendigt wurden, Gott im Himmel mög es dir vergeben, wenn du so undankbar, unedel sein kannst, das zu verkennen“. So setzte er seinen Menschen ganz und also auch einen

ganzen Menschen in dieser Freundschaft ein, nahm sie radikal und absolut, wie eben sein Denken ist. Er will sich in der Freundschaft über sich selbst hinaus entwickeln, liebt daher den Freund wie ein höheres Wesen, in dem rechten Streben einer vorwärts dringenden Natur, mit dem stärksten Akzent der Aufrichtigkeit und ehrlichen Arbeit an sich selbst. Was aber daran das Rührendste und zugleich Große ist, dies alles im Angesichte Gottes, im Lichte einer ewigen sittlichen Weltordnung. Er erklärt, wie diese Freundschaft für die Ewigkeit war — eine Vorstellung, die seinem aufs Absolute gerichteten Denken so nahe liegt. Warum endlich ist er kaltsinnig geworden? weil Scharffenstein die Achtung vor ihm gefehlt. So sehr ruht ihm schon damals die Freundschaft auf dem spezifisch sittlichen Grunde der Achtung und Selbstachtung.

„Du hast nichts auf mich gehalten! wie oft (aber immer nur, wenn du in Zorn gerietst, sonst heucheltest du Achtung und Bewunderung), wie oft, wie oft hab' ich's hören müssen von dir — — — bitter, bitter, wie mein ganzes Wesen eben ein Gedicht sey — — — Von Gott, Religion, Freundschaft etc. Phantasien, kurz alles bloß vom Dichter, nicht vom Christen, nicht vom Freund herausgequollen — — — o weh! und wie schmerzt mich das von euch! — von dir!“

Und wir fühlen noch das höher gespannte Gemüthsleben, die ungewöhnliche Individualität, unter den geringeren Seelen mißgünstiger Kritik ausgesetzt. Bei ihnen wäre wirklich Phrase, was für ihn der natürliche Ausdruck eines höher gearteten Lebens ist. Wir fühlen sie leiden in ihrer feineren Empfindlichkeit, weil — — sie sich gern mit ihnen gleich stellen möchte, da sie doch höher steht. Mit welcher Kraft stellt er die Bilder hin, die Sternennacht am Fenster, den Abendspaziergang, oder wie sie auf dem Bett zusammensitzen, wie am Bett eines Kameraden Scharffenstein ihn perfide gedemüthigt hat — alles beschwört er in seinen Zeilen in unmittelbarer Gegenwart. „Gott weiß, es war mir leid um

meinen großen Fehler der Eigenliebe, aber dieser Hohn, dieser Augenblick — — von dir — vor den Augen — o, ich konnte nicht weinen, ich mußte mich wegwenden, eher Zernichtung, als noch so einen Augenblick von dir — mög diese Träne nicht heiß auf deine Seele fallen.“ Und er schließt, noch so jung, fast wie ein Kind, wie er in der Bibel die Geschichte von David und Jonathan gelesen hat.

Das ist nicht nur ein schöpferischer Denker, sondern ein ganzer Dichter und Dramatiker — noch mit bestimmenden Mustern vor Augen, der Bibel, Klopstock, die er nennt, aber völlig eigen und ursprünglich bereits in der Art, wie er aus eigenem Erfahren Konflikte faßt und sie beinahe bildlich hinstellt. Die Konflikte versteht er aus dem Innersten der beteiligten Personen heraus, ja aus dem Wesen des Menschen überhaupt, nämlich dem der Liebe. Und den ganzen Kampf stellt er unter die Augen Gottes und der Ewigkeit. Ein spezifisch sittliches Temperament, das dabei ein schöpferischer Kopf und ein Dichter ist.

Die Sache bekommt noch einen charakteristischen Zug mehr, wenn wir den Brief an Boigeol hinzuziehen, der auf Seite Scharffensteins stand und durch sein Gerede das Unglück veranlaßt hatte. Da finden wir in dem feurig glühenden Poeten zugleich die Kälte und Überlegenheit beinahe des Weltmanns. Mit welcher Superiorität weist er ihn ab, aber auch dies wieder im Angesichte Gottes und mit dem Ausblick auf eine bessere Ewigkeit.

Sonst sagen uns seine Jünglingsbriefe noch, wie Schiller und seine Freunde echt jugendlich als reine Jünglinge sich erhaben vorkamen über die Menschen. „Haben wir's nicht oft miteinander selbst gesagt, wie wenig wir unter ihnen zu suchen hatten? Können wir nicht weise ihre Torheiten ansehen? Müssen wir denn von ihnen geliebt werden, wenn wir sie lieben? o ich bitte sie! — sie kennen ja die Menschen.“ Sie zeigen uns endlich die bezeichnende Schwermut der Jugend als die Grundstimmung des

Räuberdichters. „Ich bin noch nicht einundzwanzig Jahre alt, aber — — die Welt hat keinen Reiz für mich mehr, — — — je mehr ich mich dem reifern Alter nähere, desto mehr wünscht ich als Kind gestorben zu sein.“ — — „Das Leben war und ist mir eine Last worden.“ „Du weißt nicht, wie ich so sehr im Innern verändert, zerstört bin. Auch sollst du's gewiß niemals erfahren, was die Kräfte meines Geistes untergräbt.“ Hier treten wir mitten in die Stimmungswelt des Räubers Moor hinüber.

3. Der Dichter der Anthologie.

Der Denker und der Mensch hat uns gesprochen. Hören wir zuletzt den Dichter, wie er in der Anthologie etwa gleichzeitig mit den „Räubern“ auch als Lyriker sich geäußert hat.

Der Gedanke der Anthologie entstand — echt Schillerisch — im Kampf, nämlich gegen den Landsmann und früheren Stuttgarter Gymnasiasten Stäudlin und seinen schwäbischen Musenalmanach auf das Jahr 1782, der den Anspruch erhob, Schwaben seinen Platz zu geben in der Bewegung der neuen Literatur. Eine aufgehende Sonne war bei diesem die Bignette des Titelblattes, neues Leben, neue Sonne der Gedanke. Um so schroffer betont Schiller den Norden und den Tod. Tobolsko ist der Erscheinungsort der Anthologie, sibirische Blumenlese ihr Untertitel. Sie trägt diese Widmung: „Meinem Prinzipal dem Tod zugeschrieben. Großmächtigster Czar alles Fleisches, Allezeit Verminderer des Reichs, Unergründlicher Nimmersatt in der ganzen Natur.“ Der Regimentsmedikus spricht, der auch „die Räuber“ einem Verfasser zuschrieb, welcher starke Kuren liebt, — mit einem grausigen und barocken Humor, man möchte sagen: dem Humor des Totentanzes.

Der Reichtum der Töne in diesem Werk ist groß, fast größer, scheint es, als in der späteren Lyrik Schillers. Doch liegt es zum Teil an den Einflüssen, unter denen er noch steht. Klopstock, Schubart, Bürger und Wieland spürt man deutlich in den Tönen

der Ode, in der frischen Volkstümlichkeit, die nicht fehlt, der derben und stark ausgesprochenen Sinnlichkeit und mancher kleinen lüsternten Spielerei. Aber bedeutender treten die eigenen Schillerzüge heraus. Derselbe Geist spricht, den wir kennen, mit einem bedeutsamen Unterschied: so oft er als Denker sprach, schien vieles angelernt; in der Dichtung kommt auch das Angelernte ganz als ein Eigenes heraus. Dichten heißt ja, sich selbst aussprechen und setzt das Zutrauen und den Mut zum eigenen Selbst voraus.

Als Denker geht Schiller nicht vom einzelnen aus, sondern von letzten absoluten Ideen. Im Lichte dieser Ideen sieht er das einzelne; ja dieses bekommt für ihn nur Bedeutung, sofern es die Welt in sich spiegelt. In seiner Lyrik tritt dies weit eigentümlicher hervor. Wir können die Weltgesetze bezeichnen, als deren Prophet er in seiner Dichtung sich gibt. Es sind die Liebe und der Tod, beide nicht als große Erlebnisse, sondern als ewige Gesetze des Daseins gedacht.

Denken wir an ein Goethisches Liebesgedicht. „Im Felde schleich ich still und wild — — —.“ Man kennt aus den üblichen Ausgaben der Schillerschen Gedichte die Laura-Oden. Ein ganz anderer Feuergeist spricht aus der jugendlichen Fassung der „Phantasie an Laura“. Aber ganz ein Geist der Ideen. Um sich seiner Liebe zu freuen, muß er ihrer Bedeutung inne werden, ihrer Weltbedeutung, und so findet er Liebe überall als das treibende Rad der Welt. Sie hält die Planeten zusammen und belebt jedes Stäubchen der Natur. „Ohne Liebe kehrt kein Frühling wieder, ohne Liebe preist kein Wesen Gott.“ Neben den hauschigen Bildern wirkt seltsam genug die physiologisch exakte Schilderung der Symptome der Verliebtheit. Aber immer kehrt er zu den Weltbildern zurück. „Waltet nicht auch durch des Übels Reiche fürchterliche Sympathie?“ Ist nicht die Zeit beschwingt „mit der Liebe Flügel?“ Sind nicht auch Ewigkeit und Weltende ein Fest der Liebe?

Wie die Liebe ist der Tod ein Weltgesetz. Die „Melancholie

an Laura“ zeigt ihm diesen Gedanken mindestens ebenso vertraut. Wie der Jüngling Klopstock, um für seine Liebe Töne zu finden, sich gestorben denkt und sich mit seinem Mädchen in die Ewigkeit vor das Angesicht Gottes versetzt, so ruft Lauras blühendes Leben in Schiller den Gedanken an den ewig die Natur unterwühlenden Tod hervor. „Untergrub denn nicht der Erde Beste Lange schon das Reich der Nacht? Unsre stolz aufstürmenden Paläste, Unsrer Städte majestätische Pracht Ruh'n all auf modernden Gebeinen.“ Und nun kommt wieder der Mediziner: „Deine Nektar saugen süßen Duft Aus Verwesung, deine Quellen weinen Aus dem Becken — einer Menschengruft.“ Unter dem Zirkel der Planeten flohen bereits tausend Lenze. „Früher, später reif zum Grab Laufen ach! die Räder ab An Planetenuhren.“ Schon sieht er Laura tot, schon sich selber. Der Geruch der Verwesung steigt widerlich aus dem Gedicht. In der Form des Weltgesetzes spricht es die jünglingshafte Schwermut aus, die Schiller so natürlich war.

Von der Liebe wie dem Tod, da er sie als Weltgesetze denkt, ist ihm der Übergang zum Gesetzgeber des Alls, zu Gott wie von selber gegeben. Er schuf das All, damit es seine Liebe widerstrahle, die die Urkraft der Dinge ist. „Freundlos war der große Weltenmeister, Fühlte Mangel — darum schuf er Geister, Sel'ge Spiegel seiner Seligkeit! — Fand das höchste Wesen schon kein Gleiches, Aus dem Reich des ganzen Seelenreiches — Schäumt ihm — die Unendlichkeit.“ Aber auch in der ewigen Zerstörung waltet die unendliche göttliche Kraft. Der fürchterliche Gedanke zieht Schiller wie mit einer wahren Wollust an. Da schildert er dann etwa mit grausiger Anschaulichkeit die Qualen der Pest als Offenbarung seiner Macht und schließt barock und finster: „Schrecklich preiset Gott die Pest.“

Düster ist die überwiegende Stimmung. Wo er fröhlich sein will, verfällt er leicht einer etwas jungenshaften, burschikosen, auch rohen Lustigkeit. Aber im Ausdruck des Düstern ist er schon ein

ganzer Mann, bezeichnenderweise am meisten, wo er — ob schon in seiner verallgemeinernden Art — unter dem Eindruck des Lebens schreibt, in den Gelegenheitsgedichten, im Leichencarmen. Nirgends vielleicht erreicht er ein solches künstlerisches Raffinement. Gewaltige Bilder schildern den Leichenzug; der Vater wankt hinter dem Sarge des Sohns; noch einmal ruft der Dichter den Jüngling durch die Phantasie in das Leben zurück. Dem Wechsel der Stimmungen ist der des Rhythmus malerisch angepaßt. Endlich ist auch dies wieder nur Gelegenheit zum Aufwerfen der letzten Lebensfragen. Mit starkem Effekt schließt die Leichenphantasie: „Nimmer gibt das Grab zurück“ und die Elegie auf den frühzeitigen Tod Weckerlins: „Erde mag zurück in Erde stäuben, fliegt der Geist doch aus dem morschen Haus, Seine Asche mag der Sturmwind treiben, seine Liebe dauert ewig aus.“ Mit seiner Idee vom Weltall der Liebe und des Todes bleibt er überall der auf universale Gedanken angelegte Poet, der sich weidet in der Schwermut der Jugend, aber auch hier noch über letzten Lebensrätselfeln grübelt.

In all dem liegt ein starkes Gefühl von der Nichtigkeit menschlicher Dinge. Darum geht das hohe Pathos mit Leichtigkeit über in ein herbes Aburteilen über die Menschen und über das Leben. Auch dieser Zug, der uns an den Schillerschen Briefen so jüngerlingsrecht erschien, findet den stärksten Ausdruck erst in den Gedichten. Gerade in der „Elegie“ heißt es: „diesem komisch tragischen Gewühl, dieser ungestümen Glückeswelle, diesem possenhaften Lottospiel, diesem faulen fleißigen Gewimmel, dieser arbeitsvollen Ruh, Bruder! — diesem bosheitsvollen Himmel Schloß dein Auge sich auf ewig zu.“ — „Sterben ist der langen Torheit Ende — — — Was sind denn die Bürger unterm Monde? Gaukler theatralisch ausgestattet, Mit dem Tod in ungewissem Bunde, Bis der Falsche sie vom Schauplatz führt: Wohl dem, der nach kurzgepielter Rolle Seine Larve tauscht mit Natur, Und der Sprung vom König bis zur

Erdenscholle Ist ein leichter Kleiderwechsel nur.“ Die Stelle brachte ihm eine Art komischer berücktigter Berühmtheit. Welch ein vornehmes Herabsehn! Es sind dem gewöhnlichen Menschenleben gegenüber schon beinahe ganz die Tiraden des Räubers Moor.

Die Satire bekommt einen Beigeschmack besonderer Bitterkeit, wenn sie von dem freihheitsdurstigen Poeten gegen die Fürsten — „die schlimmen Monarchen“ — gerichtet wird, wenn er Schubarts Anregungen in seiner mächtigeren Rhetorik ausgestaltet. Auch hierfür schafft er sich den Ton, indem er die Fürsten im Tode denkt, wo nun all ihre Herrlichkeit verschwunden ist. Von da einen einzigen Schritt weiter, so setzt er sich wieder dem Weltrichter gleich. So geschieht es in dem „Eroberer“ — einem bereits älteren Gedicht — in einer ganz gewaltigen Pointe. Der Wunsch der Unsterblichkeit ist der letzte des Eroberers, und diese Unsterblichkeit ist — — das Weltgericht. Da finden wir die Donnerposaune und die Wage des jüngsten Tages wie in den Phantasien Franz Moors und hier also — belehrender Weise gerade hier — den Zusammenhang eines Gedankens in den Reden, den Gedichten, den Räubern.

Als der Grundcharakter einer so gearteten Phantasie ergibt sich die Richtung auf das Erhabene. Weil er auf große ewige Zusammenhänge hinaus ist, erscheint vor dem Absoluten das Einzelne, das Wirkliche so klein. Er mag im Hymnus sich bewegen oder in der Satire, immer ist es der gleiche Geist. Dem erhabenen Sinn ist eigen, am Hohen sich zu berauschen, aber ebensosehr, das Kleine zu verachten. Gott ist groß, und klein ist die Wirklichkeit. Am freisten entfaltet sich seine Seele, wo er unmittelbar mit dem Unendlichen verkehrt, wie etwa in der Hymne an den Unendlichen.

Zwischen Himmel und Erd, hoch in der Lüfte Meer,
In der Wiege des Sturms trägt mich ein Zaäenfels,

Wolken türmen

Unter mir sich zu Stürmen,

Schwindelnd gaukelt der Blick umher,

Und ich denke dich, Ewiger.

Es ist nicht die Wucht der großen absoluten Gedanken allein, auf der die Wirkung ruht. Sondern zu ihrer Einkleidung stellen die Bilder der Welt sich großartig ein. Stimmungsmacht und rhythmische Kunst zeugen von angeborenem Künstlertum. Aber auch eine kraftvolle Anschaulichkeit verrät, daß trotz allem dieser junge Dichter im Gestalten und nicht im bloßen Denken seine Stärke hat. Ein Gedicht wie das von einem Offizier „In einer Bataille“ hat eine wahrhaft grandiose Plastik. Auch ist es das Bedürfnis der Gestaltung, das ihn immer wieder zum Monologe zieht; „die Kindsmörderin“ ist berühmt geblieben. Selbst Dialoge begegnen nicht selten, und damit geschieht der Schritt zum Drama. Man kennt aus den „Räubern“ selber „Hektors Abschied“ sowie „Brutus und Cäsar“, in denen die antiken Bilder übersezt sind in seine Gedanken der ewigen Liebe und der freien Mannesgröße, die eine Welt zu ihrer Betätigung braucht.

Nach all dem erscheint uns als der erste ganz echte Schiller, das rechte charakteristische Schillersche Jugendgedicht, aber auch als ein vollendetes Gedicht überhaupt „die Größe der Welt“. Ganz unverändert, nur mit orthographischen Besserungen, ist es in Schillers Gedichte übernommen. Der erhabene Gedanke von der Unendlichkeit der Welt ist sein Gegenstand. Völlig ist er in ein Bild gebannt von den beiden Wanderern, die die Grenzen des Alls suchend nach endlosem Fluge sich begegnen. Was das Bild uns sagen soll, erschöpft sich in ihrem Dialog. So ist der Gedanke selbst völlig Gestalt und Erlebnis geworden. Je mehr man der künstlerischen Vorbereitungen solcher Lyrik in Klopstock und Haller sich erinnert, um so überlegener erscheint dies Gedicht und um so mehr Schillerisch in seiner dramatischen Plastik. —

Immer aber, auch wie wir ihm als Dichter nun so viel näher gekommen, ist und bleibt dieser Jüngling ein einsamer Mensch, ein Einsiedler. Einem Minimum von Erfahrung gegenüber steht ein ganz gewaltiges Übergewicht lediglich aus dem Innern ge-

staltender Phantasie. Er lebt mit seinen Gedanken; diese prägt er hinein in das wenige, was er vom Leben zu sehen bekommt; eine spezifisch sittliche und auf das Erhabene, Große gestimmte Selbsttätigkeit überwiegt durchaus. Das empfangende Vermögen ist gering. So weiß ein bedeutender Mensch sich zu behaupten, den man vom Leben abschließt.

Zweites Kapitel.

Die Räuber.

I.

Das Werk.

In den „Räubern“ betrat Schiller nach allen diesen Anläufen und starken Proben des Talents zum erstenmal den Boden seines Reichs. Er hatte den Beruf seines Lebens gefunden. Das Werk entschied auch über sein äußeres Schicksal, da er seinetwegen die Heimat verließ und auf den gesicherten Gang einer bürgerlichen Existenz verzichtete. Hier sich treu zu bleiben — das wurde das Gesetz seines Daseins. Was manche der Zeitgenossen ahnten und fühlten, das erkennen wir, wenn wir zurückschauen: der erste Dramatiker Deutschlands hatte seinen Eintritt in die Literatur angekündigt.

Nur freilich spüren wir auch gleich an dem Jugendwerk so deutlich wie nur möglich den Wandel in der inneren Stellung der Deutschen zu Schiller. Bei seinem Hervortreten schlug es ein wie ein Blitz. Wohl fehlte es weder an Ausdrücken des moralischen Entsetzens noch an solchen der ästhetischen Empörung. Jedenfalls stand doch der junge Schöpfer als eine jener Persönlichkeiten da, um die mit Leidenschaft gekämpft wird. Uns Heutigen aber tritt das Grelle, Übertriebene und Unlebendige, das Allzujugendliche so kraß entgegen, daß manchem das Lachen näher sein mag als die Erschütterung und der Anteil. Doch zeugt die fernere Entwicklung des Dichters von der Kraft des Anlaufs, der hier genommen war.

Für ihn und sein Werk spricht die Tatsache, daß alle seine ferneren Taten aus diesem ersten Keime hervorgingen. Wir werden unsere Pflicht darin sehen müssen, an seinem ersten Trauerspiel die eigentümliche Größe dieses Genius zu begreifen, mit der dann seine Grenzen gegeben sind.

Deutlicher noch als aus den anderen Zeugnissen seines Geistes spricht aus den „Räubern“ der Einsiedler, der sich die eigene Welt schafft, da die wirkliche ihm verschlossen war. Denn seltsam genug ist diese seine Welt, aller Wirklichkeit und Wahrscheinlichkeit höchst unbefangen entrückt. Da spielt sich die plumpste Intrigue ab eines Schurken, der als Bösewicht auf Schritt und Tritt sich selbst entlarvt, gegen den angebeteten fernen Sohn, und niemand fragt, niemand erkundigt sich. Da sieht ein liebendes Mädchen das schmäbliche Verbrechen an dem Geliebten aus der Nähe an — sie fühlt es klar, daß es ein Verbrechen ist — und rührt sich nicht. Sie duldet die schändlichsten Zumutungen des Verbrechers und bleibt ruhig im Haus. Nicht einmal, mindestens dreimal sprechen miteinander Leute, die sich seit Jahren kennen, sich die nächsten sind — der Bastard Hermann mit dem alten Moor, Karl mit Amalia, Karl mit dem alten Moor —, und erkennen sich nicht. Auch Daniel erkennt den angebeteten jungen Herrn offenbar erst, nachdem Franz ihn auf die Spur gebracht. Eine Schlacht wird geschlagen, in der auf der einen Seite dreihundert fallen, auf der andern Seite einer. Ganz zu schweigen von der Unmöglichkeit dieser Räuberexistenz überhaupt. Solche Menschen atmen in der Literatur, nicht im Leben. Es ist eine durch und durch phantastische, eine unwirkliche, eine Romanwelt, eine aus dem eigenen Kopf entsprungene, nicht der Natur abgelauschte. Und das Ganze lebt doch! und hält uns fest und in atemloser Spannung. Wie hat der Genius das zu leisten vermocht?

Mit seinen brennenden Augen sieht er über seine Menschen

hinweg auf einen einzigen Kampf, in dem sie alle stehen. Nur in dieser Hinsicht bedeuten sie ihm etwas. Von diesem Kampf ist er selber bis in die Tiefen seines Wesens erschüttert, — und seine Erschütterung teilt sich uns mit. Daher dürfen sie unvollständig und unfertig sein; denn in die Wunder und Geheimnisse der individuellen Seele einzudringen liegt nicht auf seinem Wege. Er sieht sie in ihrem Kampf um Gott, um sittliches Sein und Nichtsein, um die sittliche Weltordnung. Den trotzigsten Herausforderer stellt er hin, für den es keine sittlichen Mächte gibt, und daneben den Vermessenen, der sich selber das Recht nimmt, den Weltrichter zu spielen und die aus den Jugen gegangene sittliche Welt einzurenken. Jeder von ihnen hat auf seine Weise aus den göttlichen Geboten sich herausgesetzt, die alle Wesen binden. Sie haben sich auf sich selbst gestellt und werden zurecht gebracht in einer furchtbaren Katastrophe, in der nichts anderes als die Hoheit der sittlichen Welt selber, ihre jeden Eigenwillen unwidersprechlich bändigende Macht als Siegerin hervortritt. So entfaltet sich das Werk als ein Weltaufruhr und Weltgericht ohnegleichen, — alle Höllenmächte sind in ihm losgelassen. Fast scheint es, nicht Karl oder Franz, sondern Gott selber ist der Held der Räuber — Er, den sie verlassen oder dessen Platz sie nehmen, und der es ihnen am Ende zeigt, welche ein Gemächte wir sind. Und das alles bleibt nicht bloße Abstraktion. Es lebt und bemächtigt sich unserer mitlebenden Phantasie, es lebt in ihren trotzigsten Reden, ihrem wilden Handeln und blutigen Leiden. Dies ist der Sinn und die furchtbare Konsequenz der Entwicklung. Gegen eine höhere Macht, gegen die höchste kämpfen diese Menschen, und die höhere Macht siegt.

Hier liegt — in seinem ersten Werke beinahe einleuchtender als auf seinem ganzen weiteren Wege — die große bezeichnende Eigentümlichkeit des Schiller'schen Genius: so direkt knüpft er seine Menschen an Gott und die sittliche Weltordnung an. Sie ist

selber und unmittelbar in ihnen in Frage. So bekommt ihr individuelles Erlebnis eine Bedeutung für die Welt. Es ist eine Art zu sehen und darzustellen, die ihm allein eigen ist. Die „Räuber“ bekommen durch sie ihren schlechterdings einzigartigen Charakter. Sie sind mit keiner dramatischen Leistung der Vergangenheit in ihrem Wesen vergleichbar. Es ist derselbe Sinn, der in Schillers Abhandlungen und Liedern lebendig war; nur hätte man die Darstellungskraft nicht vermuten können, die sogar Tragödie auf diesem Weg zu bilden fähig ist. Wären aber die „Räuber“ nicht gekommen, alles frühere würde vergessen sein. Nun steht er als der Tragiker da, der in den Einzelgeschicken unmittelbar kündigt von den ewigen Gesetzen: der Dichter der Idee der Menschheit in seinem ersten Werk.

Und wie denn denen, die sich selber treu bleiben, alle Dinge zum Besten dienen, so wird die Unwirklichkeit und Lebensferne seiner Schilderung beinahe ein Vorzug. In der Kunstlosigkeit der Bilder tritt das Geschehen so wuchtig, groß, einfach und primitiv heraus. Schillers Phantasie empfing die entscheidenden Anregungen von der Bibel. Ein Seitenstück zur Geschichte vom verlorenen Sohn hat ihm in den „Räubern“ vorgeschwebt. So hat er die menschlichen Dinge sehen gelernt — in ihrer Einfachheit, fern von den komplizierten modernen Lebensverhältnissen. Seine Tragödie spielt zwischen Vater und Söhnen, Brüdern, Bräutigam und Braut. In den Urverhältnissen der Menschheit bringt er sie zur Entwicklung. Je mehr das herauskommt — in den letzten Akten —, um so größer wirkt sie. Etwas von biblischer Einfachheit bleibt auch seinem Werk. —

1. Die Tragödie in ihrer ersten Anlage.

Als einen Aufruhr gegen Gott und die sittliche Welt gestaltet Schiller sogleich die erste Szene. Wie der Lügner und Verderber von Anbeginn steht Franz gegen den alten Vater.

Welch ein Instinkt dramatisch lebendiger Vergegenwärtigung! Mit dem ersten Worte mitten im Gespräch, mitten in der Aktion erwarten wir etwas Schreckliches. „Aber ist euch auch wohl, Vater?“ Ehe Franz den gefälschten Brief liest, hält er den Alten lange hin und spannt seine Erwartung auf die Folter. Dann rühmt er die Wahrhaftigkeit und Zuverlässigkeit des Korrespondenten. Und nun erst kommt dieses Bündel der ungeheuerlichsten Anklagen. So mächtig setzt das Geschehen ein. Nicht weniger als der Zusammenbruch steht diesem alten Hause bevor. Der angebetete älteste Sohn will verloren gehn.

Auf dem Weg wie nebenbei ein feines Mittel ausmalender Kunst. Nichts ist wirksamer als ein Durchbruch ungewollter Aufrichtigkeit in dem Heuchler. Es ist aufrichtiger Haß, mit dem Franz den Bruder und sich einander gegenüberstellt, die beiden ungleichen Kinder, den hölzernen Schleicher, den schwärmenden Brausekopf, und es ist eine feine Wirkung, wie er das Gegenteil seiner Absicht erreicht. Indem er Karl schmähen will, gibt er das Bild des herrlichen Knaben.

Sofort folgt der brutale Vorstoß der Intrigue. Man kann nicht roher und radikaler beginnen. Sagt euch los von dem Sohn. Und wie die Natur aufschreit in dem Alten, gegen den Schrei der Natur die ruchlose und naturlose Dialektik. Der ist euer Sohn nicht, der euch für das Leben, das ihr ihm gabt, das eure verkürzt.

In scheinbarem Rückzug erreicht er einen halben Erfolg, der in Wahrheit ein ganzer ist. Den Brief mit den Vorwürfen des Vaters wird er selber, Franz, schreiben. Jetzt, wissen wir, hat er beide im Netz. Ein Entrinnen gibt es nicht mehr.

So mit der ersten Szene haben wir nicht nur Handlung, sondern schwere Entscheidung. Etwas Furchtbares soll geschehen. Eine bis dahin glückliche Familie zerfleischt sich in sich selber — zerfällt.

Wie er allein bleibt, die Fetzen seines gefälschten Briefes zusammensucht, ist es in seinem großen Monolog, als richte sich

wie mit einer grinsenden Frage das Scheusal auf. So brutal und geradezu wie die Aktion der ersten Szene war, so brutal und schamlos wirkt diese Selbstoffenbarung. Solch ein Monolog ist ein Mittel fast noch formloser Kunst. Dennoch zwingt er uns durch seine innere Notwendigkeit an dieser Stelle. Die Macht, die hier an der Arbeit ist, sollen wir im Innersten begreifen. Dann erst kommt Sinn und Wahrheit des Geschehens heraus. Diese Forderung der Wahrheit rechtfertigt das Mittel.

Da steht er, und sein erstes Wort ist der bittere Haß gegen die Natur, die ihm eine Stiefmutter war. Man muß das auffassen im Sinne der Rousseauzeit, der schwärmerischen Naturliebe, um sofort zu verstehen: hier spricht ein Mensch ohne Seelengröße, ohne Gemüt.

Da er vom Reichtum ihrer Gaben ausgeschlossen war, greift er zu den Mitteln des Zurückgesetzten; da sie ihm ihre Stärke versagt, erklärt er sich für die Macht des Schwachen: die List. Er ist entschlossen, sich durchzusetzen um jeden Preis, ganz erfüllt von den Triebfedern der nacktesten Selbstsucht. „Das Recht wohnet beim Überwältiger, und die Schranken unserer Kraft sind unsere Gesetze.“

Keine sittlichen Begriffe existieren für diesen Mann. Ehrlicher Name! Gewissen! Es sind Konventionen, über die die Klugen und Herren sich verständigt haben, um den Pöbel in Schranken zu halten.

Aber noch tiefer reicht seine sittliche Skepsis. Er verspielt ja das Leben von Vater und Bruder. Spricht nicht hier irgendwo in einem Winkel seiner Seele das natürliche Gefühl? „Ich habe Langes und Breites von einer sogenannten Blutliebe schwachen gehört.“ Bei diesen heiligen Namen denkt er nichts als die physischen Prozesse und bei ihnen nichts als tierische Lust und Gemeinheit.

So bleibt nur sein von allen Banden und natürlichen Beziehungen losgelöstes Selbst. Und in dem Selbst der Hunger

nach den Befriedigungen, nach denen der Zurückgesetzte, Neidische bisher vergeblich gelehzt. Und als Ausdruck und treibende Kraft dieses Hungers die rasende Herrschgier. Dies ist ein Entschlossener, der vor nichts zurückbebt, und gerade dadurch eine Gestalt, wie das Drama sie braucht. „Herr muß ich sein, daß ich das mit Gewalt ertroze, wozu mir die Liebenswürdigkeit gebriecht.“

Einer, in dem kein menschliches Gefühl spricht, in dem es eiskalt ist. Keine Gesetze gelten für ihn. In ihm setzt die Menschlichkeit aus. Die nackte Kraft des Bösen bleibt über, der reine Teufel.

Wie vertieft sich da mit einem Schlage die Geschichte, die bis dahin ein Bubenstück, eine garstige Intrigue war. Dieser Mensch leugnet der Menschheit ins Gesicht alles, was ihr heilig ist, worauf ihr Leben ruht. Sein Handeln ist die kette Herausforderung dessen, der mit Bewußtsein sich von jedem sittlichen Gebot entbindet. Und so sind in seiner Intrigue plötzlich der Menschheit größte Gegenstände im Spiel.

So oft hat der junge Schiller in seinen Reden gedonnert gegen die Vertreter des gottlosen Materialismus, die alle Sittlichkeit leugnen. Fast wie ein schematisches Schulbeispiel dieser Menschenklasse erscheint sein Franz. Aber Schulbeispiele sind keine Menschen. Sie können auch auf den Brettern nicht leben. Nun aber fügt der Dichter einen Zug hinzu, den er dem eigenen starken Familiengefühl entnimmt. Es ist ein aufrichtiges Wort, kein frecher Hohn von Franz: „Ich habe Langes und Breites von einer sogenannten Blutliebe schwazen gehört.“ In ihm hört wirklich das natürliche Familiengefühl auf, das uns an die Nächsten und durch sie an die Menschheit bindet, das uns zur hingebenden Liebe stimmt und dadurch zu allen guten Taten. Darum ist der Unmensch fertig mit dem Mangel dieses Triebes. Und es ist das tiefste und bedeutendste Motiv gefunden für eine Tragödie, die unter Blutsverwandten spielt.

In ihm schlägt kein Herz. Damit geht die Tragödie der „Räuber“ die Tiefen der Menschheit an. — —

Dies alles erhält seine Bedeutung als Hintergrund für das Bild des Helden. Erst nach diesen Vorbereitungen wird die Tiefe und Größe seiner tragischen Entwicklung klar. Unser ganzes Herz fliegt dem brauseköpfigen Jüngling zu.

Ein Meisterwerk der Kunst ist diese erste Szene in ihrem langsam dem Ziel zustrebenden Gang, in der großen Klarheit welche die mächtig einsetzende Aktion uns sogleich über Franz gibt. Welch ein anderes Können doch in dieser zweiten Szene, „an den Grenzen von Sachsen“. So viel Sturm, Überschwalm und Leidenschaft, wie jene listig und versteckt ihres Weges ging. In der riesigen Steigerung bis zum Ende wie ein Aufbäumen einer gewaltigen Kraft.

In verschiedene kleine Dramen ist sie abgeteilt. Karl Moor mit dem gemeinen Gesellen zuerst, die beiden entgegengesetzten Formen losgelassener Jugend. Dann die andern Freunde — zuerst für sich allein. So ohne Moor sind sie völlig Verlorene. Sie sind schon eine Bande, da nun der verzweifelte Entschluß, der richtige Verbrecherentschluß von Spiegelbergs Erfindung sie zusammenschmiedet: sie werden als Räuber in die böhmischen Wälder gehn. In diesem Augenblick ist Moor wieder zwischen ihnen, rasend in leidenschaftlicher Empörung über die vermeintliche Lieblosigkeit des Vaters, der sein Flehen schnöde zurückwies. Im Gegensatz zu ihrer ratlosen Verkommenheit erfüllt von einem tiefen wahren menschlichen Schmerz. In seine Seele, die nach Genugthuung schreit, fällt der Ruf, ihr Hauptmann zu sein, gerade in der Minute, in der er Rache will, — ein richtiger Schicksalsruf. Aber was sie als Verlorene tun, übernimmt er als strafender Held. Ein heroischer Zug kommt mit einem Mal in das Ganze. Ein geborener Herrscher nimmt er ihren Schwur. Aus der Bande formt er in seiner Faust eine Armee. Er durchdringt sie mit seinem Helden Sinn, der den Tod nicht fürchtet. Denn Sterben ist unser Schicksal. Die ganze Szene wird begleitet vom Nebenspiel

des gemeinen Neidings Spiegelberg, der sogar das letzte Wort behält. Wie eine Andeutung, daß dies Unternehmen, — eine furchtbare Selbsttäuschung —, ja doch in Niedrigkeit und Schlechtigkeit seinen Ursprung hat und auslaufen muß.

Alles entwickelt sich mit der meisterlichen Kunst der langsam, ja breit vorbereiteten und immer tumultuarischer ansteigenden Bewegung, — Zeugnis des ungewöhnlichsten angeborenen Könnens in der Dynamik der Scene.

Ihr eigentlicher Inhalt ist der tragische Entschluß in Karl. Mit überzeugender Wahrheit wird er herausgeführt in seiner Seele. Die Scene gibt ein psychologisch auf das sorgfältigste durchgeführtes Bild. Dem Griff nach handelt es sich hier um eine der mächtigsten und tiefsten Tragödien, die je gewagt sind.

Das Wesen Karls ruht auf der großen Sehnsucht reiner und hochherziger Jugend. Für das Ganze der Menschheit schlägt sein Herz, — über die schlaffe Zeit hinweg nach dem wahren und vollen Menschentum. „Mir ekelt vor diesem tintenleckenden Säkulum, wenn ich in meinem Plutarch lese von großen Menschen.“ Nach der Kraft der alten Helden steht sein Sinn. Seine Seele ruft nach Natur. „Da verrammeln sie sich die gesunde Natur mit abgeschmackten Konventionen.“ Der Durst der Freiheit erfüllt ihn ganz. „Das Gesetz hat noch keinen großen Mann gebildet, aber die Freiheit brütet Kolosse und Extremitäten aus.“ Da haben wir das rechte Evangelium edler Jugend: Kraft, Natur und Freiheit. Diesem Brausen entspricht das starke Selbstgefühl dessen, der sich Manns genug fühlt, eine neue Menschheit heraufzuführen: „Stelle mich vor ein Heer Karls, wie ich, und aus Deutschland soll eine Republik werden, gegen die Rom und Sparta Nonnenklöster sein sollen.“

Eine feine Kunst der Schattierung beweist Schiller in den beiden Zügen, die er dem Bilde nacheinander beifügt, und durch die er es bereichert. Zunächst, wie er in den Erzählungen des

schlechten Kerls, Spiegelbergs, das groteske Schauspiel der wilden Jugendstreiche Moor ins Gedächtnis zurückruft, — wirklich arg hat er's getrieben, in einem Aufbrausen, das ihn nah an die Grenze verbrecherischer Ausschweifung, wilder Verkommenheit führte.

Aber — der Zug, auf dem alles folgende ruht, — das ist hinter ihm; was kraftvoller Jugend so schwer wird, das hat er vermocht: er hat sich überwunden und die Vergebung des Vaters erbeten in einem reinigen Brief. „Steig du auf Schandsäulen zum Gipfel des Ruhms. Im Schatten meiner väterlichen Haine, in den Armen meiner Amalia lockt mich ein edler Vergnügen.“ Der fast verlorene Sohn kehrt in die Gemeinschaft der Guten zurück.

Dies ist Karl Moor: der Löwe mit der Kindesseele, der unbändige Draufgänger mit der sentimentalischen Träne, in allem Eigenwillen das gute, reine, das fühlende und leicht gerührte Herz.

In dieser Stimmung trifft ihn der Brief, vorgeblich mit dem Bescheid des Vaters, der ihn zurückstößt. Die ganze Größe des tragischen Griiffs liegt in seiner Reaktion an dieser Stelle. In dem Entschluß, der ihn ins Verderben treibt, zeigt sich seine Heldengröße, seine sittliche Reinheit.

Zunächst die Empörung dessen, der sich gedemütigt hat, und der in seinem heiligsten Vertrauen gekränkt ist. „So eine rührende Bitte, so eine lebendige Schilderung des Elends.“

Um so tiefer nagt es, da es doch der Vater ist, dem er sich anvertraut. „Ist das Vätertreue? Ist das Liebe für Liebe?“ — „aber wenn Blutliebe zur Verräterin, wenn Vaterliebe zur Megäre wird, o so fange Feuer, männliche Gelassenheit, verwildere zum Tiger, sanftmütiges Lamm, und jede Faser recke sich auf zu Grimm und Verderben.“

Dies ist der Gang seiner Gedanken. Gibt uns der Vater nicht Gerechtigkeit, Milde und Liebe, — die Gaben, die den Menschen zum Menschen machen, — so sind sie nirgends mehr.

Dann hat die Menschlichkeit überhaupt aufgehört. Vernichtend packt ihn das Gefühl, daß ihm die Menschheit gelogen hat.

Aber wie bei den Shakespeareschen Helden schlägt bei ihm das Gefühl der Beleidigung unmittelbar um in den Durst nach Rache. „Ha, wer mir izt ein Schwert in die Hand gäb“, „ich will mir eine fürchterliche Zerstreung machen“.

Diese Rache wird wüthen nicht gegen den Vater, sondern ganz folgerecht gegen die, die im Vater so schändlich ihn verließ, gegen die Menschheit. Gegen sie ergießt sich sein Ekel in entsetzlichen Flüchen. „Menschen, — Menschen! Falsche heuchlerische Krotodilbrut!“ „Ich möchte ein Bär sein und die Bären des Nordlands wider dies mörderische Geschlecht anhezen.“ — „Man würde es für ein hoshaftes Pasquill aufs Menschengeschlecht halten.“

Endlich das Wort, in dem die tragische Wendung fast mit abstrakter Klarheit ausgesprochen wird: „Menschen haben Menschheit vor mir verborgen, da ich an Menschheit appellirte, weg dann von mir Sympathie und menschliche Schonung!“

Die Menschheit hat ihn ausgestoßen, da der Vater sein Vertrauen trog. Die Bande, die ihn mit ihr verknüpften, sind gelöst. In der Einsamkeit bleibt er zurück. Nun wird es der Inhalt seines Lebens sein, nach wahrer Menschheit zu suchen. Vielmehr, da ein Genius der Tatkraft in ihm lebt, von der bestehenden Menschheit gelöst wird er die wahre schaffen; und auf diesem Wege muß er nun ins Verbrechen und alle Entsetzlichkeit. Und sein Verbrechen ist ein guter Wahn.

Er ist ein Jüngling, der aus Reinheit und menscheilicher Güte, aus edelster Sehnsucht nach dem Recht Gott verloren geht. Als der Menschheit bestes Kind vergreift er sich an ihr, da doch in seiner Seele die reinste Liebe zum Guten wohnt. Dies ist die tragische Formel des Karl Moor: es ist das Gute in Verzweiflung. Und das Gute in Verzweiflung ist das schrecklichste Böse.

Da haben wir die Schillersche Art, Menschen und Leben zu sehen, in ihrem stärksten Ausdruck. Plötzlich springt aus ihm das angeborene Können des Erfinders einer neuen Art von Tragödie hervor. In dem Einzelgeschick sieht er ein Geschick der Menschheit. In ihrem innersten sittlichen Grunde ist sie auch von Karl herausgefordert und in Frage gestellt. Der die Kraft besäße, die ganze Herrlichkeit wahren Menschentums heraufzuführen, der wüthet gegen sie. Es ist die Menschheitsliebe selber in Haß verkehrt.

Nun sehen wir erst diese gewaltige Spannung der Konflikte. Franz gegen Karl — das ist wie das Böse selbst gegen das Gute selbst, das Gute in seiner Verirrung. Aus den Kreisen der Menschheit sind sie herausgetreten, der eine, indem er ihre sittlichen Gesetze leugnet, der andere, da er sie nicht anzuerkennen vermag, so, wie sie sich ihm gezeigt. Um das sittliche Recht der Menschheit handelt es sich bei ihrem Wege. Für beide Gestalten bestimmend ist das gleiche letzte Motiv. „Ich habe Langes und Breites von einer sogenannten Blutliebe schwätzen gehört.“ „Wenn Blutliebe zur Verräterin, wenn Vaterliebe zur Megäre wird, — — —.“ Da das natürliche Familiengefühl in ihm aussetzt, wird Franz zum Unmenschen. So ruht Karls warme Menschlichkeit auf seinem starken Familiensinn. Offenbar aus dem tiefsten Gefühl des jungen Dichters kommt der Gedanke, daß durch die Blutliebe der einzelne mit der Menschheit zusammenhängt.

Die Familientragödie, die er aus ihrem innersten Motiv der Blutliebe entwickelt, erweitert sich ihm mit innerer Notwendigkeit zur Tragödie der Menschheit.

In zwei mächtigen Handlungen nebeneinander geht nun das Werk seinen Gang. Sie bewegen sich vorwärts im stärksten Stimmungsgegensatz, die eine kalt, heimlich, finster, die andere glühend von Leidenschaft, ganz Sturm und Gewalt. Rein dramaturgisch genommen ist es ein Mangel, daß diese Handlungen zunächst so unabhängig voneinander sind. Erst gegen Ende kommt

es zum tragischen Austrag zwischen Franz und Karl. Auf dem Wege dahin ist die dichterische Bedeutung der Szenen größer oder geringer, je nachdem sie nur der äußeren Intrigue dienen oder die große Auseinandersetzung mit der sittlichen Menschheit fördern, die der eigentliche Gegenstand des Werkes ist. In der Mitte geht es schwer belastet mit allerhand Außerlichkeiten. Die eigentliche Tragödie arbeitet sich erst am Schluß gewaltig heraus. So weit ist der junge Dichter noch nicht, daß er das Ganze in allen seinen Teilen als eine lebendig zusammengreifende Einheit fühlt und gestaltet.

Schon die große Szene zwischen Franz und Amalia, mit der der erste Akt schließt, ist nur eine äußerliche Fortsetzung im Sinne der Intrigue. Es war ein richtiger Gedanke, die liebende Braut im Schloß seiner Väter zu lassen, gleichsam wie die ideale Gegenwart Karls. Auch lag es nah, den Konflikt der Brüder dadurch zu vertiefen, daß sie dasselbe Mädchen lieben, und auch hier die beiden Brüder einander gegenüberzustellen in dem Gegensatz der schwärmerischen Liebe und der gemeinen Sinnlichkeit. Aber die Grobheit der Intrigue liegt zu sehr am Tag. Auch besteht Amalia, — wie etwa der unerfahrene Jüngling sich das Mädchen denken mag, das ihn lieben soll, — durchaus nur aus dem Gedanken an Karl. Wer ihn lobt, ist ihr lieb. Wer ihn schilt, bekommt ihren Haß. Es fehlt an eigenem mädchenhaften Leben. Der einsiedlerische Poet weiß noch nicht, was ein reines Mädchen hören und sagen kann, und vergreift sich im Ton. In unangenehmer declamatorischer Pose steht sie am Ende da. „Der Blick, mit dem er bittelt, das muß ein großer, ein königlicher Blick sein — u. s. f.“

Der Dichter, heimisch im Leben der Idee, dessen Kraft und Können ist, in dem Troß und der irrenden Vermessenheit der Männer sittliche Weltprobleme zu entfalten, findet einstweilen seine Grenze in der Darstellung der reinen und naiven weiblichen Natur.

2. Fortführung und Vertiefung der Handlung.

Zwei lange Akte hindurch wiederholt sich das gleiche Spiel, daß die beiden Handlungen, durchaus unabhängig voneinander, jede für sich ihres Weges gehen, in ihren massigen Szenen mehr epische Ausmalung des erreichten Zustandes als Förderung der großen tragischen Frage, obwohl der Dichter auch hier die Gestalten und das Weltbild in ihnen vertieft. Er führt die Handlung langsam zu der entscheidenden Wendung, dem Entschluß Karls, in die Heimat zu eilen. Nun müssen sich die Brüder begegnen, alle Bedingungen des letzten tragischen Gerichts sind gegeben.

Die Vertiefung für beide Handlungen liegt darin, daß der Charakter der zugleich philosophischen und sozialen Tragödie immer mächtiger heraustritt. So gleich im Beginn des zweiten Aktes, wenn wir Franz, unwiderstehlich vordringend auf seinem Weg, belauschen in seinem Spintisieren über die beste Todesart für den Vater, — ein Mörder durch Philosophie. Als ein Meisterpsycholog mustert er die Affekte auf ihre tötende Kraft. Die physiologische Psychologie Schillers setzt er in Tat und Praxis um. So trifft der Dichter in ihm die Zeit in ihren Gedankensünden, ihrer verirrten Philosophie, dem gott- und seelenlosen Materialismus. Auch mit ihren Gegensätzen der Weltanschauung tritt die Epoche in das Werk hinein, das als großes Gericht über sie dahinbraust.

Dann freilich lagert sich breit und unnatürlich die äußere Intrigue vor. Die Maschinenfigur Hermann, der Bastard, die hier benutzt und alsbald so gleichgültig beiseite geschoben wird, — die Erzählung des Vermummten, der gar nicht unerkannt bleiben kann, von der Schlacht bei Prag und endlich gar die ungeheuerliche Erfindung von dem mit dem Blut des Sterbenden geschriebenen Vermächtnis auf dem Schwert — dies alles wirkt wie ein Kapitel aus einem schlechten Roman, lebensfern, unlebendig, ein ärgerliches Zwischenstück, recht im papiernen Sinne Literatur.

Im übrigen ist die Szene mit großer Sorgfalt gearbeitet und geführt, wie denn überhaupt keine Ansicht irriger wäre als die: es handle sich hier um ein wild hingewühltes Sturm- und Drangstück. Eher könnte man noch sagen, daß es zu sehr „gearbeitet“ sei.

Das immer noch trauliche Bild vom Familienfrieden im Beginn, ehe der Jammer hereinbricht, — die beiden armen Schwächlinge, der Vater und Amalia, in ihrer kranken Schwärmerei von Karl, — die Liebenswürdigkeit des Töchterchens, die dem Alten das Herz erleichtern will, indem sie ihm vorsingt, — in dem Liede „Sektors Abschied von Andromache“ aber lebt für sie Karl der Held, — nun die schreckliche Kunde von dem Tode Karls, mit der ganzen machtvollen Plastik der Schilderung, die auch das Schlachtgedicht der Anthologie besaß; der laute Jammer, dann die erste Beruhigung — Amalia liest aus der Bibel die Geschichte von Joseph und den Brüdern vor, in der Franzens schwarze Tat gleichsam vorgebildet erscheint, der denn auch hinausgeht und die Vorlesung nicht erträgt, — der neue Ansturm des Grams, der scheinbare Tod des Alten — das alles ist fein zusammengepaßt.

Aber eine rechte Entwicklung der einen Hauptgestalt erhalten wir doch dann erst wieder, da an der Leiche des Vaters Franz einsam steht, als könne dieser, der sich aus der Menschlichkeit herausgesetzt, nur in kalter Isolierung sein Wesen entfalten. Der Patriarch ist gestorben. Der kalte Despot tritt die Herrschaft an. „Mein Vater schuf sein Gebiet zu einem Familienzirkel um — — — Ich will euch die zackichten Sporen ins Fleisch haun und die scharfe Geißel versuchen. — — Blässe der Armut und slavischen Furcht sind meine Leibfarbe: in diese Liveren will ich euch kleiden!“

Er leugnet wie die Menschlichkeit überhaupt, so vor allem die sozialen Pflichten. Damit tritt die soziale Sünde der Zeit, die Herzenstälte des Despotismus, in das Gericht des Stücks.

Immer weiter spannt sich der Rahmen der allgemeinen Beziehungen, die dieser einzelnen Geschichte ihre Bedeutung geben. Wo die Stellung der Menschen zu Gott und der sittlichen Weltordnung in Frage ist, handelt es sich zugleich um den großen Kampf der Weltanschauungen und um das soziale Bekenntnis. „Die Räuber“ sind zugleich eine philosophische und eine soziale Tragödie.

Als philosophische und soziale Tragödie erscheinen sie auch in der folgenden Szene Karls. Auch in seiner Handlung tritt genau die gleiche Vertiefung ein. Wir erreichen auf dem Wege Karls den entsprechenden Punkt und erhalten das völlige Gegenbild. Wir schauen in den großen, wenn auch verirrten Idealismus seines Denkens und erkennen den sozialen Beruf, den er sich gegeben hat.

Die in ihrer Anlage menschlich-sittliche Tragödie entfaltet sich zu einem mächtigen tragischen Zeitbild. —

Berlassen haben wir Karl in dem Durst nach Rache und Genugtuung. Die falsche Menschheit strafen, der wahren dienen, das wird der Inhalt seiner Rache sein, da ja der Adel seines Wesens in dem großen Gedanken sich aussprach: der Menschheit ihr Recht zu geben in seinen Taten, die wahre Menschheit heraufzuführen und ihr Beginner zu sein.

Auch hier stehen wir demnach in der großen Spannung der Konflikte: dort Franz, der die Menschheitsrechte mit Füßen tritt, hier Karl, der ihnen allein sein Leben weihet.

Was Franzens Handeln indirekt ist, erfolgt hier direkt: das große Gericht über die Sünde der Zeit, die Sünde an der Menschheit, — in einer gewaltigen tragischen Satire. —

Recht dem Wesen des künstlerischen Gedankens an dieser Stelle entspricht das Bild. Dort Franz — in der Stube — ein enger Familienkreis — Stille, die Verschlossenheit des Isolierten. Karls Heimat ist der Wald und die Natur. Eine brausende Menge wogt um ihn, den geborenen Heerführer und Herrn.

Aber der tragische Akzent fehlt keine Minute. Es ist ja ein Heldentum, das Verzweiflung und Tod in sich trägt. Er möchte kommen als der Engel des Lichts, aber er kommt mit dem Heer der Verdammten. Dieser Gedanke gliedert die Szene und entfaltet sich in ihr in immer mächtigeren künstlerischen Mitteln.

Spiegelberg beginnt mit der Erzählung seiner abscheulichen Gaunerstückchen; so viel Gemeinheit schleppt das Unternehmen mit. Dagegen erzählt Razmann in scheuer Verwunderung von dem sozialen Rächeramt Karls. „Er mordet nicht um des Raubes willen wie wir — — — — — Aber soll er dir einen Landjunter schröpfen, der seine Bauern wie das Vieh abschindet, oder einen Schurken mit goldenen Borden unter den Hammer kriegen, der die Gesetze falschmünzt, und das Auge der Gerechtigkeit übersilbert, oder sonst ein Herrchen von dem Gelichter — Kerl! Da ist er dir in seinem Element.“ Auch davon werden ein paar Geschichtchen erzählt.

Wir ahnen, wie sein Vorhaben sich in sich selbst aufhebt. Als der Mann großer Taten braucht er die Bande. Aber die Räuber sind wie die Waffe in seiner Hand, so die schwere Kette an seinem Fuß.

Übrigens stößt man in den „Räubern“ wirklich auf ein Übermaß erzählter Berichte. Gewiß noch ein Nachwirken der Akademieerziehung. Wie mögen die vom Leben abgetrennten Jünglinge sich ergangen haben in einer erträumten Welt und sich erzählt haben von zusammenphantasierten Dingen!

Der Fortgang der Szene ist: daß sich in Aktion umsetzt, was bis da Wort und Bericht war.

Ein festes Räuberstück, dessen Ende wir sehn — mit wildem Triumphgeschrei und tumultuarischer Bewegung. Theatralisch ein Meistergriff: ihr bester Kerl, Koller, wird tot gesagt; sie haben ihn gefaßt, er hängt bereits; und da ist er, von Moor herbeigebracht, von den jubelnden Befreiern umwogt, fast wie sein eigenes Gespenst, geradeswegs vom Galgen befreit.

Ein großes Bild mit der vollen Romantik des Räubertums, — wie sie im Walde lagern nach der siegreichen Tat, und da hinten raucht die von ihnen verbrannte Stadt. Mitten in der wilden Gesellschaft der große Führer. Und Rollers Worte wie noch durchzittert vom Nachbeben der Todesangst.

Aber wie fest hält der Dichter das Steuer seiner Idee! Wenn der Geist unbedingter Kameradschaftlichkeit, der Geist der Treue den sittlichen Adel des wilden Heers mitfühlen läßt, gleich daneben steht die schimpfliche Tat des Schusterle, der das wimmernde Kind in die Flammen warf.

Und nun schlägt es wie plötzliche Klarheit in Karls Bewußtsein herein — die blühartige Erkenntnis des wahnsinnigen Werks, an das er sich gewagt hat. Es ist ein wirklich großer Augenblick.

Wir hören es aus seinem eigenen Mund: das Schwert des Weltrichters nahm er in die Hand. Wie das Gericht der Sittlichkeit selber trat er in die Zeit. Aber „du bist der Mann nicht, das Nachschwert der obern Tribunal zu regieren, du erlagst bei dem ersten Griff.“

An dieser Stelle stehen wir in der ganzen Tiefe des tragischen Problems. Er hat die sittliche Weltordnung einrenken wollen — von sich aus, ganz persönlich —, die für ihn zerbrochen war. Das Ende solches Tuns muß Verzweiflung sein. —

Aber aus seiner Erkenntnis kann ihm kein Heil kommen. Er vermag sich nicht mehr zu retten. Der Zwang der Verhältnisse drängt ihn weiter. Dies ist der Sinn des Attschlusses.

Mit einem vollen Eindruck der Räubergröße sollen wir entlassen sein. Darum der heuchlerische Aufruf durch den Pater, die Karikatur der bestehenden Welt. Wie groß erscheint neben ihm Moor in seinem Stolz! in dem Brandmarken der gemeinen Zeit! wie mächtig die rein moralische Kraft, mit der er die Räuber

an sich fesselt und zusammenhält. Seinem Angebot, sich auszuliefern, antwortet, von den Besten angestimmt, von allen aufgenommen, der laute Ruf der Treue.

An posenhaft deklamatorischem Überschwang fehlt es hier nicht. Aber Tumult und Ansturm, Schlacht und Kriegsgeschrei setzen uns doch ganz in die rechte Atmosphäre für jugendlich-heroischen Sinn.

So ist auch diese Szene künstlerisch tief durchdacht in dem Sinecumbilden ihrer Elemente. Wir sehen Karl auf seinem großen, tragischen Wege, und wir blicken in den brodelnden Hexentessel der Zeit. —

3. Die Entwicklung auf ihrer Höhe.

Noch einmal erleuchten sich gegenseitig im dritten Akt die beiden voneinander unabhängigen Handlungen. Von der völlig verrohten Frechheit Franzens hebt sich Karls tiefes menschheitliches Leid. Beide erreichen sie den höchsten Punkt ihrer Bahn, und schon tritt die leise Neigung zum Ende ein, — für Franz in den flackernden Vorböten des Untergangs, für Karl, der sich hier für ewig fesselt an die Bande, in dem Herzenszug in die Heimat, der seinen Fall entscheiden muß.

Franzens Gipfel kann kein anderer sein als der Gipfel der Gemeinheit. Trunken vom Wein des Krönungsmahls reißt er nach Amalia die Hand. Welche theatralisch prachtvolle Erfindung, daß sie auf ihn von seiner eigenen Seite den Degen zückt, in dem machtvollen Gegensatz des Helden sinns der Unschuld gegen den Lotterbuben! Etwas von Karl ist in ihrem Arm. Und ein Hauch natürlichen Gefühls kommt zum erstenmal in dies blutlose Geschöpf hinein, da sie in Tat und Handlung gegen den Bösewicht ihr Wesen wahr. „Ah! wie mir wohl ist.“ Franz ist zum erstenmal gestrauchelt auf seinem Weg. Und nun fällt durch Hermann die erste Andeutung, daß Karl und der Alte leben. Der Geist der Rache schreitet heran.

Es ist eine sehr bemerkenswerte Eigentümlichkeit der „Räuber“, daß bis zur Höhe hin der Schleicher Franz unaufhaltsam von Tat zu Tat schreitet, während Karl, der Heerführer, der Held, vorwiegend in Momenten des Leidens erscheint.

So auch in der folgenden Szene — in dem großen Seelengemälde, das in lyrischer Pracht uns sein tiefstes Gefühl vermittelt auf der Höhe seines Wegs.

Unfehlbar sicher getroffen und völlig eigenartig für Schillers Dichtung erklingt dieser lyrische Ton. Ermattet vom Heldenwerk versinkt Karl im Anblick der Herrlichkeit der Natur. Je größer und übermenschlicher sie, um so mehr packt ihn der Jammer der Menschlichkeit und in dem allgemeinen Jammer der Menschlichkeit der eigene, die hoffnungslose Sehnsucht nach einer Einheit und Reinheit ursprünglich wie die der Natur, — sein Herz zerreißt die Klage um das unwiederbringlich verlorene Glück der Kinderzeit und ihrer Unschuld.

Schiller selbst hat in seiner späteren Abhandlung „über naive und sentimentalische Dichtung“ diese Empfindungsweise als die sentimentalische und genauer als die elegische charakterisiert. Sie haben wir hier in ihrer reinen Erscheinung. Aus einem tiefen Bewußtsein zunächst der eigenen Dichtungsweise ging diese seine spätere Theorie hervor. Die Praxis dieser Theorie lag tief in seiner Seele.

Wie fein löst er im Zusammenhang seines Werkes gerade durch diese Empfindungsweise die Stimmung des Moments, der Höhe! Es ist der schicksalschwere Seufzer dessen, der die Sache der Menschheit auf sich nahm, die Angelegenheit der sittlichen Weltordnung zu der seinen gemacht hat. Im Angesicht der ruhigen Herrlichkeit der Natur fühlt er peinlich den unendlichen Abstand von Wirklichkeit und Ideal.

Das Leid der Menschheit selber trägt er auf seiner Brust; so ist sie auch hier selber in ihm zugegen.

Diese schwere Stimmung der Gottverlorenheit ist der getreue Ausdruck für das Gefühl des inneren Zwiespalts in seiner Natur und seinem Beruf.

Viel psychologische Feinheit liegt auch in der Art, wie Schiller von hier die beiden weiteren Schritte entwickelt — den Schwur, mit dem er sich an die Bande knüpft, und den Entschluß, in die Heimat zu ziehn.

„Ich will euch niemals verlassen.“ Das Wort besiegelt sein Schicksal auf ewig.

Aber so ist es in seiner Art. Was im zweiten Akte geschah, da er einen Augenblick ermattet und fliehen will, aber sofort zur Stelle ist, wie es zu kämpfen und seine Leute zu retten gilt, das wiederholt sich mächtiger und tiefer an dieser Stelle. Und wenn es ihn wie mit einem Gefühl ewigen Verdammtheits bedrückt, er ist ein Mann, und einstehn muß er für die, die sich ihm vertraut. Mit allen seinen Sentimentalitäten bleibt er der Held, wäre es auch zum ewigen Untergang.


Hier werden die Räuber das schwere Gewicht an seinem Fuß. Es ist ein feiner kleiner Zug, daß sein Herz ihnen zubewegt ist durch die Rührung über Schweizers Treue, der selbst todesmüde noch dem Lechzenden mit eigener Gefahr den Trunk frischen Wassers holt.

In Kindheitserinnerungen ist seine Seele weich geworden. Da klingt ihm die Lockung in den Reden Kosinskys ins Ohr. Er lockt ihn in das Land der Kindheit zurück. Denn er zeigt dem bereits Erstarrenden und Ermattenden in der eigenen reinen Jünglingsgestalt gleichsam das Bild des einstigen Karl.

Wie einst den großen Räuber selber treibt diesen die Sünde der Zeit am Heiligsten der Menschheit auf den Weg des Verhängnisses. Er ist wie eine Erfrischung des Berufsbewußtseins für Karl.

Es besteht noch eine tiefere Gemeinsamkeit mit ihm, die Karl bisher bei keinem der Räuber fand. Kosinsky liebt. Die Geliebte heißt Amalia.

Der Name klingt in das von Sehnsucht erweichte Herz. Und der Entschluß ist da. „Auf! hurtig! alle! nach Franken!“

Gerade wie er Kosinsky gegenübertritt, hat Karl viel kalte und erdachte Pose. Aber die Führung des Aktes in den großen Linien zeigt abermals die feine Künstlerhand. 

4. Die Herbeiführung der Katastrophe.

In den Anfangszenen des vierten Aktes rächt sich der Grundmangel der dramaturgischen Anlage, daß die beiden Handlungen so lange nebeneinander, jede unabhängig von der andern, fortgeführt sind. Sie sollen verbunden werden. Es geschieht in einer ganzen Reihe kleiner aufeinander folgender Erkennungszenen von vollendeter Unnatur, bei denen die nächstbekanntesten Menschen als Fremde aneinander vorübergehn, — nach der kleinen Eingangsszene Karls am Schloß seiner Väter, die in elegischer, nur wegen der wieder erreichten Heimat etwas leichterer Stimmung ein Nachklang der Szene an der Donau ist, die Gespräche von Karl und Amalia, Karl und Daniel, dazwischen die Grübeleien von Franz, die plötzliche Klarheit von Karl, endlich die Szene von Karl und Amalia im Garten, in der der Empfindungsschwulst Orgien feiert. Das Interesse erlahmt. Das Stück geht aus den Fugen.

Aber mitten in dem schweren und langsamen Geschiebe finden sich zwei mächtige Momente, — der Augenblick, in dem Franz erkennt: es ist Karl! der entsprechende, in dem Karl begreift: Franzens Büberei hat ihn in dies Elend gebracht. Die Auseinandersetzung von Bruder zu Bruder steht vor der Thür.

Noch einmal Franz auf seinem Wege. Es gilt einen letzten Mord! Noch einmal sein gottvergessenes Philosophieren, jetzt bereits als heller Wahnsinn. Geboren werden, morden — alles ist Zufall und bedeutet nichts. Der Schauer naht ihm, in dem die Kräfte schwinden. Die Gedanken taumeln in das Fallen des Wahnsinnigen hinüber.

Karl aber erwacht in der schrecklichen Klarheit über die Fügung, die ihn um nichts ins Verbrechen stieß. Die reine Tragik seines Falls tritt erschütternd hervor. An der Liebe hat er verzweifelt, und die Liebe wartete nur auf ihn. „Mörder, Räuber durch spitzbüßische Künste!“ „Es hätte mich einen Fußfall gekostet, es hätte mich eine Träne gekostet — o ich blöder, blöder, blöder Tor!“

Und nach allen den langatmigen Vorbereitungen und langsamem Entwicklungen steht nun erst die Tragödie, wie sie in den ersten Bedingungen, im ersten Akte angelegt war: die Blutsverwandten, Brüder, Söhne, Vater, mit den schrecklichsten Forderungen einander tödlich gegenübergestellt. In der sittlichen Weltordnung werden sie zurecht gebracht. Gott siegt. Ein Weltgericht vollzieht sich.

Wie es Dichter der ersten Akte gibt, Virtuosen der dramatischen Einführung, gibt es solche der letzten. Schiller gehört zu ihnen, da seiner großen Natur erst wohl ist, wenn sie aus dem Bollen schöpft. Und er hat den Geist der großen Konsequenz, der den Tragiker macht. Erstaunlich ist es, wie er in dieser so lange vorbereiteten Katastrophe alle einmal angelegten Fäden zu Ende spinnt.

Man darf fast sagen: bis hier ist alles Exposition. Und freilich verrät sich in dem breiten Hinzögern noch die Unsicherheit des dramatischen Könnens. Jetzt erst kommt die Tragödie. Dieses Ende aber steht völlig auf der Höhe des Beginns. Es ist Geist vom Geiste des ersten Griffs, — in der Anlage eine der mächtigsten Tragödien, die je geschrieben sind.

In drei großen Szenen rollt die Katastrophe ab: in der ersten die volle Klarheit über die Verbrechen, die hier geschehn, — in der zweiten die Vernichtung Franzens, — in der dritten die letzte Entscheidung zwischen dem alten Moor, Amalia und Karl. Hier wird Karl der Führer der Aktion, Franz aber erliegt den Reaktionen des eigenen Tuns. Darum geht dieses Mal Karls Szene voran.

Der Dichter arbeitet mit allen Mitteln seiner Kunst. Wieder gibt er uns die dem Gehalt entsprechende Größe des jenenischen Bildes, — das wilde Volk erfüllt mit seinem Räuberlied den nächtlichen Wald.

Und nun wie ein Vorbote, daß es zu Ende geht: so manches Mal hat Spiegelbergs giftiges Wort dem Räuberhauptmann Verderben gedroht. Fast konnte man glauben, es handle sich da um die Andeutung einer anderen Handlung, die Schiller später fallen gelassen. Aber dies alles, scheint es, war für den Zug, den er jetzt in sein Bild bringt. Spiegelberg dingt den Mörder gegen Karl, wird ertappt und von dem treuen Schweizer gerichtet und getötet. Karl tritt an seine Leiche.

Es ist eine gewollt symbolische Wirkung. Der Verführer, der sie alle auf diesen Weg gebracht, sinkt, von der Rache ereilt, da die Sache sich zu Ende neigt. „O unbegreiflicher Finger der rachefundigen Nemesis!“ „Ich verstehe — Lenker im Himmel — die Blätter fallen von den Bäumen — und mein Herbst ist kommen.“

Auf diesen Ton ist die ganze Szene gestimmt, auf die Stimmung des Untergangs. Und dieser Untergang ist die Vollendung.

Zunächst faßt Karl sich in seiner Seele zusammen, in der tief bedrückten; er singt sich das Römerlied von Brutus und Cäsar, für die zusammen die Welt zu klein war. Es ist das rechte Lied eines, der sich eine eigene Welt schaffen wollte, um seiner Seele genug zu tun.

Dann spricht er mit sich selbst. Der Gedanke, in dem er sich zurecht findet, ist der Gedanke an die in allen Schicksalsnöten unzerstörbare Kraft der Persönlichkeit, die er in sich fühlt. Als ein Aufrechter soll er der furchtbaren Katastrophe entgegengehn, und wenn ihm das Herz auch brechen will über den letzten Erlebnissen.

So ergibt sich dieser wundervolle Zusammenklang von Jugendschwermut und heroischem Sinn.

Es sind Todesgedanken, die ihn bewegen wie den Prinzen Hamlet. Dessen wehmütige Worte klingen in ihm nach. Aber er ist kein Hamlet. Er ist ein Held, ein deutscher philosophirender Jüngling, ein Jüngling aus der Epoche der Empfindsamkeit.

Dies endlich ist der Hauptzug in seinen Worten. Indem das eigene Leid ihn drückt, spricht er doch vom Menschheitslose überhaupt, von den Schicksalsfragen des Menschseins. So stellt vor ihrem Ende der große Sinn der Tragödie sich her, der philosophische Sinn — dürfte man sagen —, in der die Menschheit selber in Frage ist in den einzelnen Gestalten.

Die Fragen, die nicht aufhören werden, gehen durch sein Gemüt. „Wofür der heiße Hunger nach Glückseligkeit? Wofür das Ideal einer unerreichten Vollkommenheit?“ „Zeit und Ewigkeit — — grauser Schlüssel, der das Gefängnis des Lebens hinter mir schließt, und vor mir aufriegelt die Behausung der ewigen Nacht — sage mir — o sage mir — wohin — wohin wirst du mich führen?“

Ein tiefsinniger Geist ward diesem verirrtten Helden. Noch das Jenseits denkt er sich nach deutscher Jünglingsart als eine philosophische Aufgabe. „Wenn du mir irgend einen eingescherten Weltkreis allein ließeest — Ich würde dann die schweigende Öde mit meinen Phantasien bevölkern, und hätte die Ewigkeit zur Muße, das verworrene Bild des allgemeinen Elends zu zergliedern.“

Aber er ist und bleibt ein Held, der siegt und überwindet. „Sei wie du wilt namenloses Jenseits — bleibt mir nur dieses mein Selbst getreu — — — Außendinge sind nur der Anstrich des Manns — Ich bin mein Himmel und meine Hölle.“ Und: „Die Qual erlahme an meinem Stolz! Ich will's vollenden.“

So findet er sich im Angesichte der Ewigkeit als der, der in der eigenen Kraft ruht.

Nun gehen die ganzen Schauer der sittlichen Weltauflösung über ihn hin. Hier ist wirklich, wie es im Anfang schien, die

Menschheit aus den Banden. Hier ist denn auch einmal Platz für den Beruf dessen, der sich des Weltgerichts angemacht.

Welch ein Bild! Nacht, am düstern Turm, die Verdammten schlafen umher, unheimlich scheint der Mond.

Ein Anblick, der alles Blut erstarren läßt! Die grausigen Stimmen Hermanns und des Alten wie von Gespenstern. Ausgemergelt zum Gerippe steigt aus der Höhle des Turms der Geist des Vaters, nein! er selbst. Franz stieß ihn herab, Franz, der den Bruder um seine Seele betrog. Alle Menschlichkeit ward verleugnet. „Franz? Franz? O ewiges Chaos!“

Hier gab Gott einmal das Gericht in Karls Hand. Der Pistolenschuß jagt die Räuber aus dem Schlaf. „Aniet hin in den Staub und stehet geheiliget auf.“ „Der verworrene Kneul unsers Schicksals ist aufgelöst! Heute, heute hat eine unsichtbare Macht unser Handwerk geadelet!“

Zum erstenmal als die Helfer Gottes, als die Rächer der sittlichen Menschheit ziehen sie gegen Franzens Schloß, um ihn dem Richter zu überliefern.

In der vollen Größe ihres ersten Wurfs ist die Tragödie aufgerollt, hier, wo sie ihrem ersten Sinn gemäß als Familien-
tragödie zu Ende geht. Die ganze Wucht des tragischen Gesichtes ist da. —

5. Das Ende.

In den zwei großen Szenen des fünften Actes erfolgt erst für Franz, dann für Karl ihre Auseinandersetzung mit Gott selber, nicht in Worten, sondern in dem Gericht, das sich an ihren Seelen vollzieht, als das notwendige Ergebnis des Weges, den sie gegangen sind.

Das Gericht für Franz ist die innere Vernichtung — das dem letzten Troße abgerungene Geständnis, daß das Böse sich rächt an dem Täter, daß das Gute eine siegende Gewalt ist. Die

Nähe des Bruders, des Rächers jagt die ohnmächtige Gewissensangst in ihm auf.

Ein letzter Versuch, Gott ins Angesicht zu rufen, daß er nicht ist. Aber der Zusammenbruch verkündet: er ist.

Und Gott bedarf des Helfers nicht bei seinem Gerichte. Er vernichtet den Leugner in sich selbst.

Wie setzt diese düstere nächtliche Szene des geborenen Einsamen, der sich in seiner Todesangst an den einfältigen mißachteten Diener klammert, kraftvoll gegen das Räuberbild ab, in großer Sicherheit der psychologischen und szenischen Führung und einer Fülle dichterischer Erfindung!

Der die Nacht durchhallende Schrei der Angst! Die brennenden Bilder vom Weltgericht, — einem Traume nacherzählt, gleichsam ein doppelt verflüchtigtes Phantom, und noch durchschauern sie ihn und uns. Wie groß muß die Gewalt dieser Vorstellungen sein.

Wenn er es jetzt wegdisputieren könnte mit aller seiner spintisierenden Virtuosität! Den Gott wegdisputieren, dessen Hand ihn faßt! Dies ist der letzte Wunsch einer Natur wie der seinen. Daher wird das Gespräch mit Moser notwendig an dieser Stelle. Und aus den Worten des schlichten Mannes mit seiner Katechismusfrömmigkeit tönen seiner Frechheit gerade die Gedanken entgegen, die seine Verzweiflung sind: nun kommt der Tod. Und in dem Tode erlischt der Troß. Und in den Tod gehst du mit den zwei Todsünden, für die es keine Vergebung gibt: Vätermord, Brudermord.

Das Gebet sogar, zu dem er seine Lippen zwingt, wird Frevel in seinem Mund.

Die Möglichkeiten der inneren Steigerung, vielmehr des tieferen und tieferen Falls sind erschöpft. Außerliche Mittel treten ein. Reiter mit Fackeln, feurige Reiter sprengen zum Schloß, die Räuber, die Richter. Es sind die Reiter der Apokalypse.

Er fällt durch die eigene Hand. Für diesen, der der Menschheit ihr Heiligstes ins Gesicht geleugnet, gibt es keinen andern Schluß, als daß er zur Strecke gebracht wird, vernichtet in sich selbst. —

Für Karl aber, der in dem Adel seiner Natur verirrt, ist das Ende, daß er sich zurechtfindet in der sittlichen Welt, in der Unterwerfung unter das ewige Gesetz. Zerblasen wird die Vermessenheit, die Gottes Amt sich angemacht. Es ist seine schönste That, mit der er schließt. Sein Untergang wird zum Siegel seiner Größe.

Auch bei ihm siegt die sittliche Weltordnung selber, die in ihrer Macht sich herstellt.

Es hat sich gnädig gefügt, daß er nicht zum Blutrichter am Bruder zu werden braucht. Nun bleiben der Vater, Karl und Amalia zurück. Alle Irrungen sind entfernt. Es ist Raum für Glück und Liebe.

Aber die Vergangenheit unserer Thaten läßt sich nicht löschen. Und die mörderische Vergangenheit Karls zwingt ihn, zum Mörder zu werden an Vater und Braut. Das ist die Rache für seine Sünden. „Oh er vergißt nicht, er weiß zu knüpfen.“

Den Vater mordet die Erkenntnis, daß sein Sohn das Haupt von Räubern ist.

Die Braut kommt mit der ganzen heißen Liebe. Für sie ist er der alte Karl. Ihre Reinheit bringt sie ihm zum Geschenk. Schiller unterstreicht den Zug. Wird er nicht selber rein in ihrem Arm?

Aber der Schwur tritt zwischen sie, der ihn an die Bande fesselt. Nun wird das Wiedersehen mit ihm ihr Tod.

Und da kein Räuber die Hand an sie legen soll, tötet er sie selbst. Der junge Dichter nimmt es ganz als ein symbolisches Opfer. Es ist das Opfer des besten eigenen Lebens, dessen, was in seinem Leben noch rein geblieben ist.

Darum bekommt er um diesen Preis das Recht über sich selbst zurück. Er überliefert sich dem Gericht.

„Gnade dem Knaben, der dir vorgreifen wollte — dein eigen allein ist die Rache. Du bedarfst nicht des Menschen Hand.“

Gott, den Franz in seiner Frechheit leugnete, dem Karl in seiner Vermessenheit vorgriff, hat gesiegt. In ihrem Fall tritt die sittliche Weltordnung selber hervor als eine lebendige Macht, die sich nicht spotten läßt, und deren die Gewalt ist. Staunenswürdig in der Tragödie des Jünglings ist dieser Gang der großen Konsequenz. Wie er es anlegte, hat er es zu Ende geführt, daß in dem Schicksal seiner Menschen die Gründe der sittlichen Menschheit selber in Frage sind.

Hier liegt seine Eigenart. Es ist der angeborene Idealismus Schillers. Er sieht in den Menschen und ihren Schicksalen die große Bewegung und den Kampf der Ideen.

6. Schillers dichterischer Charakter in den „Räubern“.

„Die Räuber“ sind das genialste Erstlingswerk, mit dem jemals ein junger Tragiker seine Laufbahn begonnen hat. Es bleibt immer wunderbar, daß ein einundzwanzigjähriger Dichter — einer, der so völlig allein auf sich angewiesen war, — in seinem ersten Werke einen so ausgeprägten und so eigenartigen Charakter zeigen konnte, — in den Grundzügen eine wirklich neue Form der Tragödie. —

Das höchste an seiner Leistung ist die Art, wie er sein Werk zum Weltbilde im vollsten Sinne des Wortes zu gestalten weiß.

Bei ihm sehen wir nicht wie etwa bei Shakespeare oder Hebbel die leise Abweichung des individuellen Lebens von jener schmalen Linie, auf der es sich bewegen muß, wenn Glück und Existenz erhalten bleiben sollen, — nicht den inneren Zusammenbruch, der unabwendlich eintritt bei dem leisen Verlassen dieses Wegs. Diesen Tragikern ist das Charakterbild der sich selbst zerstörenden individuellen Seele alles, der Seele, die im Verluste ihres inneren Haltes auseinanderzugehen kommt. Die Darstellung des



seelischen Ereignisses in seinem ganzen individuellen Reichtum ist die Aufgabe.

Schillers Blick richtet sich von vornherein auf die großen Sünden der Zeit, die Verirrungen in ihrer Weltanschauung, ihre politischen, ihre sozialen Verbrechen. Seine Menschen stehen wie die Scheinwerfer da auf die großen Angelegenheiten der Epoche. Sie selber mit ihrem Aufruhr und ihrem Gären lebt in ihnen. Sein Werk wird zu einem in brennenden Farben hingeworfenen Bild der Zeit.

Die Gedankenkämpfe und den sozialen Protest und den Gewaltschritt der Wahrheit selber in die Tragödie hineinzubannen gelingt nur der starken Dichterkraft. Hier aber liegt nun der Grundzug der Schillerschen Eigenart. Er bringt eine Menschenschilderung von neuer Art. Sie hat, dürfte man sagen, nicht sowohl menschliche als menschheitliche Wahrheit. Auch in seinem Dichten ist er der philosophisch aufs Radikale, auf letzte Ideen gerichtete Geist. Er sieht seine Menschen in ihrer Stellung zur Menschheit selber, sieht diese in ihnen aufgehoben oder in ihnen verlangend nach neuem Leben. Die ewigen Gesetze des Menschentums sind unmittelbar in Frage. Und nichts Gedachtes hat diese Schilderung. Er fühlt und sieht in seinen Menschen den letzten sittlichen Grund, auf dem sie ruhn, das ewige Gesetz des Menschseins, dem wir uns unterwerfen müssen, wenn nicht die Welt und wir selber mit ihr aus den Fugen gehen sollen. In den „Räubern“ führt er die Sache tiefsinnig auf die letzte Wurzel des Lebens, die Blutliebe, zurück.

In seinem ersten Werke schon gibt er seine Dichtung als die Tragödie von der Menschheit selbst in ihrer ewigen Form.

In diesem Sinne wird denn alles Zeitliche auf ewige Probleme, alles Gedankenhafte auf ewige Lebenskämpfe bezogen. Das ist keine Philosophie mehr, sondern große Poesie. —

Mit der Wucht seines dichterischen Gesichtes gleich stark er-

scheint der formende Instinkt des Dramaturgen. Eins ist mit dem anderen gegeben. Auch der dramatischen Form kommt der Radikalismus zugute und die Gewalt der Antithese, mit der er die beiden Brüder geradezu wie Gegenpole der Menschheit einander gegenüberstellt und in allen den stürmenden Massen des Werkes die große Einfachheit des Gegensatzes festhält. Denn man erstaunt, in welcher fast schematischen Einfachheit die durchgehende Form der Räuber gebildet ist.

Wie einfach gruppiert sich der Personenkreis! Zunächst die Familie: der Vater, die beiden Brüder, Amalia, — eine reine Maschinenfigur: Hermann. Franz immer allein, Karl mit dem Gefolge der Räuber, die Räuber wieder nach dem denkbar einfachsten Motiv charakterisiert, der größeren oder geringeren Nähe oder Entfernung zu Karl: auf der einen Seite der Hauptmann, auf der andern Spiegelberg, jenem zunächst erst Koller, dann Schweizer, bereits fast ohne Individualität Grimm und Schwarz und nun zu Spiegelberg hin nacheinander Schusterle und Razmann. Eine Gestalt gelegentlicher Ausmalung: der Vater. Dann diejenigen, die man Reflexgestalten nennen könnte, in denen bei der späteren Entwicklung etwas von dem seelischen Vorgang der Hauptpersonen gleichsam in die Sichtbarkeit tritt: Kojinsky, — Karls frühere Tage spiegelnd und hinüberleitend in seine Heimat, — der alte Daniel, — Rest des patriarchalischen Zustands im alten Herrenhaus, in seiner Einfalt die Folie für den Verfall und die Ohnmacht Franzens, — Pfarrer Moser, — der Mund der rächenden Gedanken in Franz. So einfach ist das alles zusammengepaßt. Und das ist alles? Ja, das ist wirklich alles. Mit so einfachen Mitteln wird der Anschein riesiger Massenbewegungen, einer sich auflösenden und untergehenden Welt hervorgebracht.

Freilich greift hier neben den Menschen auch die Größe der malenden Phantasiesprache ein: im Zimmer des Herrenschlosses und in der Schenke, im Walde bei Tage, Nacht und Sonnen-

untergang, bei grauisem Mondschein am verfallenden Turm, im Flackerfeuer des brennenden Schlosses, in Ausruhn, Kampf und Schlacht, in stillem Selbstgespräch und lautem Ansturm der Räuber, in überschwenglicher Empfindsamkeit wechseln die Szenen, — ein wirklicher Reichtum des Lebens.

Und er versteht seine Menschen reden zu lassen, der junge Poet. Die von unreifen Übertreibungen erfüllte Sprache ist doch überall voll individuellen Lebens, überall auch abgetönt für seine Zwecke. Er beherrscht den Ausdruck für den zynischen zerfasernen Verstand wie für die gewaltige, aus den tiefsten Tiefen aufstürmende Männerleidenschaft. Nur die einfache Unschuld des weiblichen Herzens übersetzt er unwillkürlich in schwülstige Reflexion.

So groß ist bei diesem Dichter, der alles aus sich allein schöpfte, der Reichtum der Gaben! —

Auf der andern Seite erklären sich hier selber die Mängel, die ebensoviele Aufforderungen oder Notwendigkeiten weiterer Entwicklung sind. Ein wenig abstrahiert wirken dennoch die Züge in seinem Bild. Oft fehlt — und woher sollte er es haben? — das Gefühl für das Lebensmögliche und Lebenswahrscheinliche. Auch mit der rechten Skrupellosigkeit des Theatermanns nimmt er die Züge, wie er sie gerade für den Bühnenvorgang braucht, die hilflose Schwäche des alten Moor, die Sorglosigkeit aller, die allein Franz seine Schandtat ermöglicht. Denn keiner fragt seiner Intrigue nach. Man darf nicht an den Götz denken mit seiner Fülle des überzeugenden Lebens, wenn man den Räubern gerecht werden will.

So stark der dramaturgische Formensinn auf die Einfachheit der Gestaltung dringt, mit völliger Sicherheit arbeitet er noch nicht. Schwer und mühsam, eigentlich durchaus episch bewegen der zweite und dritte Akt sich fort. Im Beginn des vierten erlahmt überhaupt das Stück. Erst mit der zweiten Hälfte des vierten Aktes steht es zur tragischen Entscheidung.

Selbst in der sittlichen Anschauung spüren wir noch das jugend-

liche Lasten. Er schildert in Karl die tragische Größe der Revolution, — des Menschen, der von sich aus eine neue Menschheit beginnen will. Kein anderer Schluß ist möglich auf diesem Weg als das Opfer des vermessenen Selbst vor der Hoheit des ewigen sittlichen Gesetzes. Hier ist der junge Dichter völlig in seinem Recht. Daß aber das ewige Recht gleichgesetzt wird mit denen, die richten in der zufälligen sozialen Ordnung der Gegenwart, das geht uns schlecht ein bei einem Werk, welches so ganz auf der Voraussetzung von der Grundverdorbenheit aller bestehenden sozialen Zustände ruht.

Es mag noch ein weiter Weg sein bis zu dem letzten Ziel, das vor Schiller liegt, — bis zur Einheit des dichterischen Geistes, des dramaturgischen Könnens und der sittlichen Weltanschauung. Tragödie zu bilden in geschlossener Form, — gesehen und gestaltet mit sittlicher Sicherheit —, und in der ein wahrhaftes und zwingendes Lebensbild sich entfaltet, — dies ist sein Ziel.

So weist denn sein genialer Erstling uns zuletzt noch auf die reichen Möglichkeiten oder Notwendigkeiten der Entwicklung, die in ihm leben. Vor ihm liegt als eine höchst persönliche Aufgabe das ganze Leben selber, das er in die mit ihm geborene Form seines Geistes bringen soll. Denn dies unterscheidet den großen Geist von dem geringen, daß er nicht in stumpf empfängenen Vorstellungen dahinlebt, sondern den Reichtum der Dinge neu erfährt. Ja, es ist geradezu der Maßstab für die Größe eines Geistes, in welchem Umfang die Welt, mit der er lebt, seine Tat ist.

Noch überwiegt die Selbsttätigkeit in Schillers Geiste alles andre. Noch tritt sie mit einer gewaltsamen Willkür auf. Leben und Welt werden ihn in die Schule nehmen. Er wird ihnen gerecht werden müssen auf seine Art.

Daß aber die Welt auf seine Seele gelegt als eine eigene, eine unpersonliche Aufgabe, stellt ihn zu denen, die der Menschheit etwas bedeuten in der Einzigkeit ihres Wesens. Vor ihm, wenn

vor irgend einem liegt das Ziel des Mannes, der der Welt gegenüber sicher in sich selber ruht, das Ziel der in ihrer eigenen Wurzel ruhenden Persönlichkeit.

Der Weg dorthin ging und geht durch Leid und Kummer, Arbeit und Mühe, Sünden und Schuld. Aber glücklich der Mann, für den dies alles seine Rechtfertigung findet in der geistigen Leistung, die daraus hervorgeht und nur auf diesem Wege möglich war. Denn wir rechtfertigen uns vor der Menschheit durch das Werk, das wir hervorbringen. Den Adel des Menschentums aber bilden die wenigen, die als Werk ihres Lebens eins der geistigen Gebilde hinterlassen, aus denen die Menschheit selber ihre Kraft schöpft, von denen sie lebt und wieder und wieder ihre Nahrung zieht.

II.

Aus der inneren und äußeren Geschichte der „Räuber“.

Die äußere und innere Geschichte der „Räuber“ lehrt manches, was für die Erkenntnis des Dichters wichtig ist. Wir wollen davon kurz berichten. Die ersten Anfänge des Entwurfs setzt man in das Jahr 1777. Freund Hoven nimmt das Verdienst in Anspruch, Schiller hingewiesen zu haben auf eine Erzählung Schubarths im Schwäbischen Magazin, die ihm ein gutes Dramensujet schien, indem man darstellen könne, wie das Schicksal zur Erreichung guter Zwecke auch auf dem schlimmsten Wege führe. Schiller aber machte nach seinem eigenen Wort die Räuber zur Parole des Stücks.

Wir wissen von früheren dramatischen Plänen Schillers. Alle weisen auf Vorbilder, und wie sich seine Vorbilder hier verschieben, ist das eigentliche Interesse dabei. Christliche Trauerspiele machen den Anfang — „Die Christen“, „Absalon“, — bereits in seinem dreizehnten Jahr. So wurzelt, wie wir auch sonst wissen, seine Phantasie im Religiösen; Klopstocks Einfluß kommt hinzu. „Der

Student von Nassau“ war veranlaßt durch die Zeitungsnotiz über den Selbstmord eines Studenten. Hier herrschte die Wertherstimmung in Schillers Seele. Mit Leisewitz und seinem „Julius von Tarent“ wetteiferte er im „Cosmus von Medici“. In diesem Werk handelte es sich um einen Brudermord. „Einzelne Bilder, Züge, Gedanken und Einfälle nahm er daraus späterhin in seine Räuber auf.“ Er wird also „moderner“ nach den Einflüssen, die er erfährt, und nähert sich in Stimmung und Gedanken immer mehr der Räuberwelt.

Vollendet ist das Werk im Jahre 1780, etwa gleichzeitig mit dem Austritt aus der Akademie, lange unterbrochen durch die heroische Ausführung des Entschlusses, nur mit medizinischen Sachen sich zu beschäftigen. Zwischen Entwurf und letzter Ausführung also vergehen lange Jahre reicher Entwicklung, woher sich auch der Mangel einer durchgreifenden Einheit erklärt. Die Ausführung erfolgte in einem ganz andern Sinn, als Hoven meinte. Er meinte es brav moralisch mit einem lediglich anekdotisch-novellistischen Interesse. Schiller fand mit dem Instinkt jugendlicher Auslehnung die echt dramatische Parole des Stücks. Gerade weil es zum erstenmal ein Fund eigenster Phantasie, wurde das Stück trotz aller Unterbrechungen fertig. Es setzte sich durch. An Hovens Bedenken greift man mit Händen, wie Schiller in dieser Tat hinauswächst über die Jugendgenossen und über sich selbst.

Man kennt die Tradition nach der Erzählung der Schwester Christophine, — wie er sich krank meldete, um ungestört in der Nacht an seinem Werk arbeiten zu können. Wenn der Herzog den Saal visitierte, flog das Manuskript unter ein dickes medizinisches Buch. Die „Räuber“ sind ein Produkt der Nacht und zwar der gestohlenen Nacht, was in ihrer Phantasiehaltung ganz gewiß manches erklärt, — entstanden unter dem Druck der erzwungenen Lüge, — ein Zwang, der in einer edlen und stolzen jungen Natur

glühenden Rachedurst erregt, in jedem Augenblick geschrieben mit dem Bewußtsein der Auflehnung und mit dem Haß gegen eine Welt, in der der Dichter nur so sein Leben entfalten konnte.

Noch in einer anderen Beziehung sind „die Räuber“ eine richtige Ausgeburt der Akademie. Was nämlich strenges Geheimnis bleiben mußte, war doch Gemeingut der Kameraden. Den Geist der Auflehnung, wie er in den Räubern gestaltet ist, empfanden sie als den ihren. Das Werk wurde zum Manifest der Kameradschaftlichkeit, so wie diese in dem Stück den sittlichen Charakter der Bande ausmacht. Aber auch die Geistesrichtung des echten Dramatikers erkennen wir hier, — wie er sein Stück sogleich in der Wirkung auf eine Zuhörerschaft erprobt, — denn dazu hauptsächlich las er es ihnen vor —, ferner wie er arbeitet unter beständig begleitender Kritik. Dies blieb ihm durch seine ganze Laufbahn eigen und entspricht seinem Klarheitsbedürfnis beim Schaffen. Gerade bei ihm ist das Schaffen in hohem Grade Tat eines hervorragenden Kunstverstandes.

Man wird das nicht verwechseln mit bewußter Maché. Daß er vielmehr seine Dichtung als eine Offenbarung erfuhr, als eine, die den ganzen Menschen überwältigte und in brausende Tätigkeit versetzte, wissen wir bestimmt. Seine Begeisterung war korybantischer Art. „Wenn er dichtete, brachte er seine Gedanken unter Stampfen, Schnaufen und Brausen zu Papier.“ Lassen wir die kleine Geschichte auf sich beruhen, die der gute Petersen zur Verdeutlichung hinzusetzt, — von dem Ausbruch dieser Begeisterung am Bett des Kranken, den Schiller behandelt. Wir erklären uns viel von dieser Art aus dem Bedürfnis, das auf dem glatten Papier tonlos geschriebene Wort als gesprochene Sprache und zwar als eine wie Tat und Handlung wirkende zu empfinden. Er löst in seinem Gefühl die Starrheit der Worte auf. — —

Daß Hoven Schiller auf die Erzählung Schubarts „Zur Geschichte des menschlichen Herzens“ (Schwäbisches Magazin,

Januar 1775) hinwies, müssen wir ihm danken. Schubarts Worte waren wie vorherbestimmt, in Schillers Seele zu zünden. Er ruft nach einem Philosophen, der sich herablasse in die Tiefen des menschlichen Herzens, jeder Handlung bis zur Empfängnis nachspüre, um dann die trügerische Gesundheitsfarbe vom Antlitze des Nachbars wegzuwischen und gegen ihn die Rechte des offenen Herzens zu behaupten. Also er wendet sich an das psychologische und philosophische Interesse an den Irrgängen der Seele bei stark moralistischer Richtung, gerade das Schillersche Interesse, und gibt sogar seinen Stoff einem Genie zu einem Roman oder einer „Komödie“ preis. Selbst den nationalen Stolz setzt er ins Spiel: man solle zeigen, daß doch auch in Deutschland — wenn auch unter der despotischen Regierungsform, die die Menschen zur Untätigkeit verdammt, — nicht nur in Frankreich und England wahre Menschen mit wahren Leidenschaften wohnen. Wenn daher das Genie, das er ruft, nur nicht aus Zaghaftigkeit die Szene in Spanien und Griechenland, sondern auf deutschem Grund und Boden eröffnete! Schiller ließ es sich gesagt sein und schrieb diesem Antrieb gemäß seine Räuber als ein im verwegnen Sinne deutsches Gedicht.

Die Erzählung erhebt sich nicht über den Wert einer rein stofflich wirkenden Anekdote. Ein B. . . scher Edelmann hat zwei Söhne Wilhelm und Karl, Wilhelm vor den Augen Musterknabe, im Herzen versteckter Heuchler, Karl menschlich warm und offen, sinnlich und verführbar. Beide beziehen die Universität; Wilhelm bleibt derselbe, der er ist, Karl auch, d. h. er verschwendet und gerät in Anfechtung und Laster, was Wilhelm getreulich berichtet. Karl, ermahnt und getadelt, wird Soldat; bei Freiberg verwundet schreibt er reuige Briefe heim, die Wilhelm unterschlägt; nach dem Frieden wird das Regiment abgedankt, Karl wird Knecht in der Nähe des väterlichen Ritterstizes. Eines Tages hört er einen Lärm, sieht seinen ehrwürdigen Vater von Mördern überfallen und befreit ihn. Einer der gefangenen Frevler fleht um Gnade und

bekannt, daß Junker Wilhelm ihn gedungen. „Keinen Sohn mehr“, jammert der Edelmann. Da entdeckt sich Karl. Sie liegen sich in den Armen. Auf Karls Bitte wird der Bösewicht nur vertrieben „und wohnt seit der Zeit in einer angesehenen Stadt, wo er und sein Hofmeister das Haupt einer Sekte sind, die man die Zeloten heißt. Karl aber wohnt noch bei seinem Vater, und ist die Freude seines Lebens, und die Wollust seiner künftigen Untertanen.“ Daher stammt also die Erfindung des Schillerschen Franz, daß Karl in der Schlacht bei Prag gefallen sei. Noch eine andere Einzelheit scheint uns erwähnenswert. Von Karl Moor sagt Razmann: von seinem Drittel an der Beute — — läßt er „arme Jungen von Hoffnung studieren“, ein Zug, der im Zusammenhang etwas unwillkürlich Komisches hat. Er stammt von Schubart: übermäßige Gutherigkeit gegen arme Studierende versenkt Karl in Schulden.

In unbekümmerter Freiheit hat Schiller mit diesem Stoff geschaltet. Zunächst fügt er das Motiv der Erstgeburt hinzu. Er ändert den äußeren Hergang der Geschichte, indem er Karl allein auf die Universität schickt, Franz aber beim Vater wühlen läßt. Er ändert die ersten Voraussetzungen; denn bei ihm arbeitet Franz von vornherein als bewußter Schurke auf sein Ziel los. In der Novelle hinkt das nach unzulänglichen früheren Andeutungen kunstlos nach. So aber entwickelt sich die Geschichte bei Schiller von Anfang an in notwendigem Fortgang aus dem Gegensatz von Menschen und bekommt damit dramatisches Leben. In demselben Sinn tritt der gefälschte Brief als das plumpe, aber deutliche Ausdrucksmittel gleich im Beginn ein, während in der Novelle der Brief unterschlagen wird, nachdem das Unglück bereits so gut wie besiegelt ist.

Wie sehr hiermit alles verändert ist, zeigt sich am deutlichsten im Schluß. Wie platt wirkt bei Schubart die plötzliche Untat, die plötzliche Seligkeit der Erkennung, die Begnadigung und Verstoß-

heit des andern Bruders. Aber bei Schiller löst der Schluß die ganze Entwicklung in einer großen und furchtbaren Erkenntnis auf, — wie hier die einander nächsten Menschen sich um Glück, Leben und Seele gebracht haben.

Der Hauptunterschied freilich liegt in dem geistigen Gehalt, den Schiller der Geschichte gegeben hat. Bei Schubart stoßen wir auf einen kleinen Zug persönlicher Anschauung in der Vorliebe für leichte sinnliche Offenheit, in der Abneigung gegen die Zeloten und Mucker. Schiller gibt ein Zeit- und Weltbild, einen gewaltigen Einspruch gegen das Leben, wie es ist, im Namen des Ideals, mit dem tiefsten Blick in die ewigen sittlichen Gründe des Daseins. Er macht aus der beliebigen Anekdote ein Erlebnis, das in die Tiefen der Menschheit hineinleuchtet.

Nichts als ein erster Rohstoff ist die Erzählung für ihn gewesen. So sehr ist in der Kunst die Form alles. Denn die Sache gewinnt hier Form, indem sie sich gestaltet zu einer aus ihren Beweggründen vor unsern Augen einheitlich sich entwickelnden Geschichte, und indem sie so zugleich von menschheitlicher Bedeutung wird. Erst durch diese Form ist sie etwas, während sie als die Schubart'sche Anekdote vom Standpunkt der Kunst nichts besagte.

Wir übergehen, was man in Einzelheiten als Vorbild Schillers hat entdecken wollen. Für die Erklärung der „Räuber“ ist es ohne allen Belang. Ein einziges, das ein wenig bedeutsamer scheint, erwähnen wir. Unter Reinhold Lenz' Sachen befindet sich eine rohe dramatische Skizze „Die beiden Alten“, in der gleichfalls ein Vater vom mißratenen Sohn in einen Turm hinabgestoßen wird und aus ihm gespensterhaft wieder auftaucht. Wer aber wird bei dieser dramatischen Ueberrheit, einem Werk jener Literatur, die unmittelbar wirken möchte, während sie doch nur im Stofflichen stecken bleibt, an die Räuber denken? Verdienstlich bleibt es, daß man für die einzelnen Punkte der Satire Schillers überall in der wirklichen Geschichte Württembergs tat-

sächliche Begebenheiten nachgewiesen hat. Sogar die Geschichte Kosinskys hat ihr genaues Gegenbild in der Wirklichkeit. Dies zeigt, wie die Räuber viel mehr aus dem Tatsächlichen herausgedichtet sind, als man bei ihrer wilden Phantastik glauben möchte. Wir ahnen den tiefen Sinn des Schillerschen Wortes zu Scharffenstein: „Wir wollen ein Buch machen, das aber durch den Schinder absolut verbrannt werden muß.“ — —

Das Werk erscheint — es ist 1781 im Mai — als „Die Räuber. Ein Schauspiel“. Noch im letzten Augenblick hat Schiller gebessert. Drei Bogen, die schon gedruckt waren, ersetzte er durch neue Fassungen, den zweiten, den letzten und den vorletzten. Wie er hier zuletzt noch an der Katastrophe geändert hat, wüßten wir gar zu gern. Aber nur der zweite Bogen ist uns in seiner früheren Fassung erhalten. Die Änderungen sind genial. Früher begann Spiegelberg. Das nackte Elend, Geldnot, Bäuberei hatten das erste Wort. Das große Jugendgären aber als den Grundton des Ganzen gab Schiller erst im letzten Augenblick. Das einzelne gehört nicht hierher. Das Kunstwerk ist jetzt erst herausgekommen, und es stellt sich auch gleichsam erst jetzt auf die eigenen Füße. Denn auch direkte Beziehungen auf literarische Vorbilder, den Miltonschen Satan, die Geschichte Catilinas, die Erzählung vom Verlorenen Sohn sind weggefallen.

Wir besitzen auch die erste Fassung der Vorrede. Es hat ein eigenes Interesse, daß Schiller diese zurückzog und durch eine andere ersetzte. In der älteren ist er noch der freie Künstler — allein mit seinem Werk; in der neuen finden wir die erste Spur der Rücksicht auf das Publikum. Dort ist das Grundthema, daß dies Schauspiel nie die Bühne erobern werde. Dies hat man ihm, scheint es, im Kreise der Kameraden als Vorwurf entgegengehalten. Er aber verfißt das Recht der dramatischen Form auch bei einem Stück, das kein Bühnenstück ist, — ein kostbares Zeugnis seines damaligen künstlerischen Bewußtseins. Die dramatische

Methode hat den Vorzug, die Welt gleichsam gegenwärtig zu stellen, die Leidenschaften und geheimsten Bewegungen des Herzens in eigenen Äußerungen der Personen zu schildern. Darum ist das Drama so viel mächtiger als die beschreibende Dichtkunst, als lebendige Anschauung kräftiger ist denn geschichtliche Erkenntnis. Diesen Grundsatz benutzt er, um sich auf die Seite Shakespeares zu stellen gegen die Franzosen, getreuer Schüler Lessings, echter Stürmer und Dränger und Nachfolger Goethes. Er vertritt den Geist germanischer Kunst gegen die absterbende französierende Richtung der Literatur. So nimmt er auch die Freiheit des Künstlers in Anspruch gegen die Enge des Theaters, vor allem auch gegen den Unverstand oder die Verstandlosigkeit des Theaterpöbels, die er in einem wahrhaft ergötzlichen Prachtstück Schiller'scher Jugendsatire dramatisch vor Augen stellt. Und aus voller Brust spricht er aus, wie er seine Menschen empfindet, im stolzen Gefühl ihrer Außerordentlichkeit — ein ganz persönliches Zeugnis über seine Stellung zur Seele des Werks: „Bösewichter, die Erstaunen abzwängen, ehrwürdige Missetäter, Ungeheuer mit Majestät; Geister, die das abscheuliche Laster reizet, um der Größe willen, die es erfordert, um der Gefahren willen, die es begleiten. Man stößt auf Menschen, die den Teufel umarmen würden, weil er der Mann ohne seinesgleichen ist; die auf dem Weg zur höchsten Vollkommenheit die unvollkommensten werden, die unglücklichsten auf dem Wege zum höchsten Glück, wie sie es wäghen.“

In der veröffentlichten Vorrede ist der Sinn wesentlich verändert. Man findet wenig mehr von der bewußten Auslehnung des selbstherrlichen Künstlers gegen Publikum, Schauspieler und Theater, aber erkennt den entschiedensten Wunsch, sich bei den Lesern einzuschmeicheln. Der sittliche Gesichtspunkt überwiegt ganz, — als habe er sich nur so tief mit den großen Übeltätern eingelassen, um „das Laster zu stürzen, und Religion, Moral und bürgerliche Gesetze an ihren Feinden zu rächen“. So geht es in

vielen Wendungen weiter. Die Vorrede ist ein rechtes Werk der Anpassung.

Die erste Berührung mit der Wirklichkeit zieht den Künstler herab aus den Höhen der freien schöpferischen Tat. Er fühlt ihren dumpfen Widerstand und sucht sich als der bewegliche und praktische Mann, der er ist, doch zu ihr in Verhältnis zu setzen. In diesen Worten ist das Leitwort ausgesprochen für die weitere äußere Geschichte der „Räuber“, die hier beginnt. Wie selten ist ein reines Verständnis einer eigenartigen künstlerischen Tat! Wir erwähnen unter den Rezensionen die gewiß bedeutendste von Chr. Fr. Timme, erschienen in der Erfurtischen Gelehrten-Zeitung 1781 am 24. Juli. Voller Bewunderung für das geniale Werk. „Haben wir je einen teutschen Shakespeare zu erwarten, so ist es dieser.“ Mit mehr Liebe auch für die Szenen geschwollenen Gefühls, als wir sie heute aufzubringen vermögen. Die Erkennungsszene von Karl und Amalie findet er hinreißend. Dramaturgisch aber ist er mit seiner Weisheit ganz bei Lessing stehen geblieben. Mit einer entschiedenen Vorliebe für die alte Regelmäßigkeit will er überall das Überflüssige beschneiden, wozu er unter anderm die meisten Räuber rechnet, und zeigt dabei doch nur, wie er, in seinem Begriff vom Theaterstück ganz befangen, für das Eigentlichste der dichterischen Anschauung und für die eigentümlichsten Erfindungen Schillers keinen Sinn besitzt. Aber der Fall wird zum Beweise, wie sehr Schiller bereit war, auf jede Kritik einzugehn, die nur einigermaßen von Verständnis zeugte. Er hat bei der Bearbeitung der Räuber fürs Theater auf jede Ausstellung Timmes Rücksicht genommen, dagegen die Stellen, die er lobte, fast gar nicht angerührt oder gar bei ihnen noch versucht, sich zu überbieten.

In unserer Absicht liegt nicht, die Leidensgeschichte nach so vielen Malen noch einmal zu erzählen, bei der aus dem Schauspiel, wie er es in der Buchausgabe genannt hatte, das Trauer-

spiel wurde, aus dem Werke großer Poesie das Theaterstück, aus dem genialen Sturmwerk voll von Tönen der unmittelbaren Wirklichkeit das historische Drama aus der Zeit, „als der ewige Landfriede in Deutschland errichtet ward“. Für die Kenntnis Schillers bleibt diese Zwischenzeit unschätzbar. Wohl hören wir zuerst in seinen Briefen an Dalberg die schweren Seufzer des Phantasie-menschen, der sich in die Wirklichkeit schicken soll. Bald aber erstaunen wir über die Skrupellosigkeit des Theatermanns, mehr noch über die Vorsicht, ja Schlauheit, mit der er Dalberg behandelt. Die Sehnsucht zum Theater war eben doch zu groß. Überblicken wir aber die Änderungen, so grenzt es ans Unbegreifliche, wie er die tiefsten künstlerischen Leitgedanken aufgegeben, den großen Gehalt verstümmelt und unterschlagen hat. Überall nur die Theaterhandlung vor Augen kürzt und streicht er auf das grausamste die Selbstgespräche Franzens, die Stellen lyrischen Glanzes. Hier und da freilich bessert er auch kleine Unebenheiten aus, z. B. wenn die Intrigantenrolle Hermanns doch etwas sorgfältiger durchgeführt wird. Im ganzen aber ist es nicht viel weniger als ein Aufheben der tiefen Bedeutung seines Werks. Nur das wirkungsvolle Theaterstück bleibt über. Was soll man sagen zu der Änderung des letzten Aktes, in dem Franz wirklich vor Karl als seinen Richter geführt und dann in den Turm hinabgestoßen wird? Dies tugendsichere Abstrafen mit seiner Kleinlichkeit bricht die ganze Gewalt der Tragödie. Schwere Opfer hat die Bühne verlangt.

Von den erzwungenen Anpassungen abgesehen liegt die Erklärung dafür in einem Zuge, der uns bei dem blutigen Dichter nicht wenig verwundert, — in der beinahe grenzenlosen Verachtung des Theaterpublikums. Für ihn scheinen Dichtung und Theater zwei ganz verschiedene Dinge zu sein. Im übrigen war der große Erfolg, den er nun errang, ihm nur ein Anlaß neuer Arbeit. Es ist in zwei Aufsätzen des Württembergischen

Repertoriums sein eigener Kritiker sowohl der Theaterausgabe wie der Aufführung geworden, wobei er nicht unterläßt, mit dem Hinweis auf das „einziges Schauspiel auf Württembergischen Boden gewachsen“ die geschichtliche Rolle seines Werkes hervorzuheben. Eine rückichtslosere, eine aufrichtiger gemeinte Selbstkritik ist nicht möglich. Niemand redet schärfer über die Unnatur der Sprache als Schiller selbst, die zu ungleich und im Ganzen zu poetisch, bald Iyrisch und episch, bald metaphysisch, bald biblisch, bald platt sei. „Wo der Dichter am wahrsten fühlte und am durchdringendsten bewegte, sprach er wie unsereiner. Im nächsten Drama erwartet man Besserung, oder man wird ihn zu der Ode verweisen.“ Wir bekommen den Eindruck des rastlos bildenden und im Schaffen zugleich nachdenkenden Geistes, der ohne Eigenliebe sein kann, da er einen wirklich großen Gehalt in sich trägt. Er bleibt reich, auch wenn er das bisher Geleistete aufgibt.

Die gewaltsamen Änderungen vermochten das eigentümliche Leben der „Räuber“ nicht zu ersticken. Wir erfahren durch zwei Augenzeugen, wie das Werk auf der Bühne gewirkt hat. „Das Theater glich einem Irrenhause, rollende Augen, geballte Fäuste, heisere Aufschreie im Zuschauerraume! Fremde Menschen fielen einander schluchzend in die Arme, Frauen wankten einer Ohnmacht nahe zur Lüre. Es war eine allgemeine Auflösung wie im Chaos, aus dessen Nebeln eine neue Schöpfung hervorbricht.“

Gewaltsame Erschütterung, — die Erschütterung, die eintritt, wenn uns etwas mit einem plötzlichen Ruck heraussetzt aus dem gewohnten Gesichtskreis. Es ist ein unmeßbar Neues, das uns packt. Die Hörer fühlten unmittelbar das Aufgehobensein der ganzen sittlichen Welt, das grenzenlos Gewagte, das unser eigenes Leben in seinem tiefsten Grunde in Frage stellt. Dies Werk sprengte die Grenzen dessen, was man bis da für moralisch möglich, insbesondere für bühnenmöglich hielt, wirklich als eine neue Welt, die aus sich selbst beginnt. So wirken die

großen Ereignisse in der Geschichte des Dramas, die Werke, die ein neuer Anfang in der Literatur sind.

III.

Von der Stellung der „Räuber“ in der Weltliteratur.

Am Beginn des Weges, den wir mit Schiller gehen wollen, reizt es uns, bei Gelegenheit seines genialen Erstlings Betrachtungen darüber nachzuhängen, was er in sich mag aufgenommen haben von der Literatur der Vergangenheit, wie er mit ihr zusammenhängt und in sie eingreift, und inwiefern vielleicht seine Phantasie von hier aus einen bestimmenden Einfluß erfuhr. Jeder Mensch ist in einem bestimmt beschränkten Sinn des Worts das Geschöpf der Jahrhunderte. So sehr das Werk des Genius aus dem Nichts als eine neue Welt hervorspringt, immer reiht es sich doch als ein neuer Versuch, der Menschheit ihr Leben in seinen tiefsten Gründen aufzuschließen, an die Versuche, die gewesen sind, — immer setzt es doch die Geschichte der Gattung fort, der es angehört, in unserm Fall die Geschichte der großen Tragödie. In diesem Sinne möchten wir etwas von dem Hintergrund kennen lernen, von dem Schillers Werk sich abhebt.

Nur erfordern Betrachtungen dieser Art große Sorgfalt und Vorsicht. Wirkliche Entlehnungen nachzuweisen, wenn sie vorhanden sind, hat nur ein ganz geringes Interesse. Weil es eigen- und einzigartig ist, beschäftigt das Werk des Genius die Jahrhunderte. Damit ist die Aufgabe unwidersprechlich gewiesen, es in seiner Eigenart so tief zu begreifen, wie es in unsern Kräften steht. Auch die vergleichenden Betrachtungen dienen dem Ziel, durch den Vergleich selber das eigenartige Wesen der Erscheinung noch heller ins Licht zu setzen. Hier aber tritt gerade bei Untersuchungen aus dem Gebiete der Kunst und Dichtung eine besondere Schwierigkeit ein. Es gibt vielleicht kein anderes Gebiet, in dem wie in diesem die leeren Wortschälle so ungestört herrschen

und uns mit dem Schein der Einsicht täuschen. Nirgends aber sollten wir so sehr nach Lebendigkeit und Genauigkeit der Auffassung streben wie hier, wo die Lebendigkeit der Einzelanschauung alles ist. Milton, Klopstock, Klinger, Leisewitz, selbst Shakespeare, Rousseau — sind das mehr als Namen? sind sie, wenn wir uns mit der kurzen Hindeutung begnügen, mehr als ein Wortschall? wacht wirklich so ganz von selber in unserer Seele mit dem Namen die sichere künstlerische Anschauung auf, ohne die unsere Betrachtung doch ein bloßes leeres Gerede bleibt?

Nicht nur über die Einzelheiten sollen wir hinwegsehen auf das Ganze. Das ganze Werk, die ganze künstlerische Persönlichkeit sollen wir den Werken und Künstlerpersönlichkeiten der Vergangenheit gegenüberstellen. Wir sollen auch diese Werke und Persönlichkeiten der Vergangenheit erst selber wirklich lebendig machen, erst von ihnen die Bestimmtheit der Anschauung erwecken, damit wir sicher sind, nicht mit leeren Vorstellungen zu arbeiten. Wir dürfen uns die Mühe nicht verdrießen lassen, uns einmal wieder ganz zu durchdringen von Wesen und Größe der vergangenen Thaten. Dann ergibt sich erst ein Maßstab für die neue That, die wir werten. Rechnen wir doch so wenig wie möglich mit vorgeblich fertigen Begriffen! Ein großes Stück geistiger Leistungen, künstlerischer Arbeit soll wirklich an uns vorübergehn. Wer dem Künstler folgen will in die Geheimnisse seiner Werkstatt, der muß das eindringende Interesse des Künstlers nehmen an den Erscheinungen, die er voraussetzt.

In diesem Sinne sprechen wir von der großen Literatur, die in Schillers Phantasie mitbestimmend lebendig war, und versuchen „die Räuber“ einzureihen in die dramatische Literaturbewegung der Zeit.

1. Der Hintergrund der Bibel und der religiösen Dichtung.

Wir beginnen, wie billig, mit der Bibel. Sie spielt an einer Stelle selber mit. Amalia liest dem Alten vor. Sie wählt eine Geschichte aus dem Alten Testament. Die neutestamentliche Parabel vom verlorenen Sohn hat die ganze Erfindung mitbestimmt. Aus biblischen Anschauungen stammen neben vielem andern die Visionen des Weltgerichts, die auf die Propheten zurückweisen oder auf die Apokalypse, diesen Ausläufer alttestamentlich-prophe-tischer Literatur. Die Sprache, wie allgemein anerkannt, ist ganz gesättigt von biblischen Elementen.

Über alle direkten Beziehungen hinweg erkennt man die religiöse Grundrichtung des Dichters an dem riesigen Nachdruck, der auf das Sittliche fällt. Das Problem wird als ein spezifisch sittliches ja geradezu unterstrichen. Für beide Hauptgestalten handelt es sich um ihre höchst persönliche Stellung zur sittlichen Weltordnung, also um die religiöse Urfrage, und durch das ganze Werk geht die Frage: ist Gott oder ist er nicht? Es spielt in der beständigen Gegenwart Gottes. „Er versteht zu knüpfen“ — „Einen kann er so leicht vermissen“ — „Ein Vater dort oben — mein Vater nicht“ — „Dein eigen allein ist die Rache, du bedarfst nicht des Menschen Hand“ — und auf der andern Seite Franz' fürchterliches „Nein!“ Hier schafft ein Dichter, dem die von der Bibel stammenden Vorstellungen beständig im Sinne liegen und das natürliche Medium aller tieferen inneren Erfahrungen sind, — dem das Sittliche und Gott eine Einheit bilden, und der, wenn er den Ernst der Sittlichkeit verfißt, ein wenig Gottes Sache zu führen meint.

Auch erkennt man in dem religiösen sofort den protestantischen Dichter. Am persönlichen Gericht, wie das eigene Innere es hält, läßt er die Menschen sich aufreiben, läßt er Gott erfahren werden. Beinah scheint seinem Empfinden das Alte Testament noch mehr

gemäß als das neue. Der Gott, der in diesem Stücke lebt, — und Gott lebt wirklich darin —, heißt wohl zuweilen Vater; auch gibt es für ihn leise Töne kindlich-schwärmerischer Poesie; aber es überwiegt doch der Gedanke des richtenden Gottes. Das liegt so sehr an Schillers persönlicher Artung, der Richtung aufs Große, Gewaltige, Heroische wie an der Form, in der er die Religion zuerst kennen lernte, im kleinen deutschen Bürgerhaus, in patriarchalischen Verhältnissen. Das männlich Gewaltige gelingt ihm durchaus, das Zarte zwingt er sich ab.

Bei solcher Richtung des Geistes erwarten wir eine besondere Empfänglichkeit für jene Poesie, die biblischen Stoff gestaltet und in das moderne Empfinden übersetzt. Miltons „Verlorenes Paradies“ ist nicht nur ein Lieblingsbuch des jungen Schiller gewesen, sondern hat auch wirklich auf seine Phantasie maßgebenden Einfluß geübt. Schiller weist auf Miltons Satan in dem später unterdrückten und durch eine neue Form ersetzten zweiten Bogen seines Stücks; er hat die Beziehung in der Vorrede aufgenommen und spricht in der eigenen Rezension seiner „Räuber“ (Württembergisches Repertorium 1782) davon, wie „Milton, der Panegyrikus der Hölle, auch den zartfühlendsten Leser einige Augenblicke zum gefallenem Engel macht“. Zwischen ihm und Milton herrscht wirkliche Verwandtschaft der Phantasie.

Das „Verlorenes Paradies“, zuerst 1667, dann 1674 erschienen, das eigentlich protestantische, ja puritanische Epos, ist das Werk eines Vorkämpfers gegen das katholisierende Königtum in England, selber beinahe ein religiöses Zeugnis der großen Revolution, deren Sinn war, aus protestantischer Frömmigkeit das Leben zu gestalten, den Glauben in das Leben überzuführen und die neue Zeit Christi nun erst zur Wirklichkeit zu machen.

Daher wird dies eine theologisierende Poesie. Durch die Glaubensgedanken wird auch die Auffassung des Menschen bestimmt, der hier nicht mehr so unmittelbar gesehen wird wie bei

Shakespeare und in der Machtmenscheit der Renaissance. Die moderne Gemütskrise des Protestantismus zieht in die Dichtung ein.

Diese Poesie setzt eine große Literatur bereits voraus, ist eine Poesie der Gelehrsamkeit und zwar der klassischen Gelehrsamkeit der Renaissance. Hier handelt es sich nicht um einzelne Anlehnungen, sondern um den bewußten Versuch, den antiken epischen Stil zu erneuern und ihn zu modernem Gehalt in Verhältnis zu setzen. Es ist klassizistische Dichtung.

Aber alles Erlernte, es komme vom Altertum oder von der Theologie, wird ganz persönlich angeeignet. Der eigene puritanische Kampfgeist dringt durch alles hindurch. Als Kämpfer erscheinen so gut Gott mit den Engeln wie Satan mit den Seinen, Himmel wie Hölle. Aus dem blinden und durch die antiken Musen besänftigten Greise spricht der Geist eines rauhen und waffenstrogenden Zeitalters.

Die Kämpfe sind Kämpfe für Gott und um Gott. Das Bewußtsein, um das Höchste und Letzte bemüht zu sein, spricht aus allen Teilen des Werks. Hier Gott und die ewig Gerechten, dort die gefallenen Engel, die sich nicht beugen konnten, in der Mitte das erste Menschenpaar. So wird das Menschenleben genommen im Lichte der ewigen Fragen des Guten und Bösen. Denn diese ganze Metaphysik des Abfalls von Gott ist ja nur eine mythische Ausdrucksform für den Bruch im Menschen zwischen Ideal und Wirklichkeit. Viel bloßes Gedankenwerk beschwert die Poesie. Die trüben Grübeleien von der Gerechtigkeit und Güte Gottes, vom Ursprung des Übels, vom Fall und der Erlösung des Menschen, vom Weltgericht rücken die Gefänge nah an die theologische Abhandlung heran. Aber die stürmische Kraft des persönlich beteiligten Herzens reißt über alles hinweg.

Miltons ganzer literarischer Charakter wurzelt in diesen Zügen. Er ist ein Idyllendichter von der größten Kraft. Welch seltsame Idylle jedoch ist diese vom Paradiese! Er schreibt mit Rührung

und Zärtlichkeit für das unschuldige und schöne erste Menschenpaar. Aber es ist die Zärtlichkeit der Wehmut. Sie wissen bei den seligen Freuden ihrer Liebe noch nichts von dem Ansturm der Hölle, der auf sie lauert, wissen nicht, daß es nur die kurze Rast ist vor einer unendlichen Wanderung des Elends nicht nur für sich, sondern für alles Menschliche. Eine Schilderung, die, nichts weniger als naiv, vielmehr von der Erschütterung durch Ideen ihre Farbe bekommt. Die sentimentale Idylle ist Miltons künstlerische Großtat.

Das gleiche Pathos macht Schiller diesem Dichter verwandt. Einen rein germanischen Charakter trägt solche Dichtung in der kampfesfrohen Religiosität, in dieser die ganze Mannesseele ausfüllenden echt protestantischen Auseinandersetzung mit Gott. Darum war auch Milton das eigentliche Lösungswort im Kampf um eine germanische Gestaltung der deutschen Literatur. Wir erinnern an Bodmers Prosaübersetzung von 1732, an Zachariäs Übersetzung in Hexametern 1760 und 1763. In dem geradlinigen Fortgang dieser Bewegung hat Schiller seinen Platz.

Der eigentliche Anknüpfungspunkt liegt in der Gestalt des Miltonschen Satan, von dem es im unterdrückten Bogen der Räuber heißt: „Jener, der es nicht dulden konnte, daß einer über ihm war und sich anmaßte, den Allmächtigen vor seine Klinge zu fordern — war er nicht ein außerordentliches Genie?“ Wir kennen die Worte der unterdrückten Vorrede von „Menschen, die den Teufel umarmen würden, weil er der Mann ohne seinesgleichen ist“. Der Miltonsche Satan steht ganz vor uns, wenn Schiller fortfährt: „Menschen, die auf dem Weg zur höchsten Vollkommenheit die unvollkommensten werden, die unglücklichsten auf dem Wege zum höchsten Glück, wie sie es wähnen.“

Miltons Satan ist der, der nicht der zweite sein kann, der noch im Fall den Riesenstolz bewahrt, auch dem Höchsten sich nicht beugen zu können, — der Erhabenste unter den Engeln,

ehe er fiel, — jetzt noch ein Ganzer in seiner Größe, die sich nicht zu neigen vermag. Wir geben in Zachariäs Übertragung die Verse, aus denen sein Charakter spricht:

Ihr Schrednisse, seid mir begrühet,
Sei mir begrüht, unterirdische Welt, du tiefste Hölle,
Nimm mich, deinen neuen Besitzer! Er bringt ein Gemüte
Zu dir, welches kein Ort und keine Zeit kann verändern,
Das Gemüt ist sein eigener Platz und macht in sich selber
Aus der Hölle den Himmel und aus dem Himmel die Hölle.*

Wie sagt Karl Moor? „Außendinge sind nur der Anstrich des Manns — ich bin mein Himmel und meine Hölle.“ Wir lesen bei Zachariä aus einem alten Miltonkommentator übersezt: dies mache die ausschweifende Meinung der Stoiker im Munde Satans lächerlich. „Lächerlich“ finden wir nun diese Meinung nicht. Aber der Hinweis öffnet einen welthistorischen Ausblick in die Geschichte sittlicher Gedanken.

Miltons bildlicher Ausdruck für Satans Wesen ist, daß er, dem von Natur der herrlichste Glanz eigen, plötzlich verfinstert worden:

Noch hatte seine Gestalt nicht
Ganz den ursprünglichen Schein verloren, er schien nichts geringers
Als ein Erzengel, welcher gefallen; allein nur verfinstert
An der Herrlichkeit, die bei ihm sonst übermäßig gestrahlet.**

oder:

so war er verfinstert,
Aber an Glanz vortrefflicher noch als die übrigen alle.***

So scheint auch durch die Verfinsternung des Karl Moor noch immer der Glanz ursprünglichen Adels.

Was Schiller wie Milton an diesen Gestalten bannt, ist das Verlorengehen des Edelsten, worin sich, gleichsam in indirekter Darstellung, die Erhabenheit der sittlichen Welt mächtiger und vor allem erschütternder malt als in den guten Durchschnitts-

* Zachariä I 248. — ** Ebenda 581. — *** Ebenda 589.

figuren der Moral. Seht doch solcher Untergang selber eine wahrhaft sittliche Kraft der Persönlichkeit voraus.

Hier sind Naturen, die sich losreißen von aller Überlieferung und mit trotzigem Entschluß den eigenen Weg gehn, den Weg ihres starken Selbst, — ins ewige Elend. Den Gestalten der Philisternmoral gegenüber sind sie die Überlegenen. Zwischen Verwerfung und Bewunderung geteilt folgen wir ihnen, wie Schiller es so stark betont, und die Zwiespältigkeit unsers Gefühls fesselt uns, macht sie interessant.

Wo daher im Namen der Sittlichkeit ein allgemeiner Angriff gerichtet wird gegen eine in der Moral der Gewohnheit erstarrte Zeit, da tauchen die Satansgestalten auf, als die eigentlichen Heldengestalten der pathetischen Satire, die aus sittlichem Pathos und der Auflehnung gegen die moralisch verdampfte Gegenwart ihre Nahrung zieht, — Gestalten mit dem Siegel der Verworfenheit auf der Stirn, aber ganz und in sich geschlossen, unheimlich, zum dämonisch Bösen bestimmt gerade durch ihre überlegene Größe. Der Glanz strahlt noch durch ihre Verdunkelung.

So steht Karl Moor im Namen der Menschheit gegen die schale Geseklichkeit des Zeitalters, in seinem Frevel selbst als der starke Jüngling, der sich nach dem Lichte sehnt. Die Tragödie aber, von der wir reden, ist nirgends tiefer herausgekommen als bei ihm. Denn bei ihm ist es die Kraft des Guten selber, die in Verzweiflung gerät. Daraus entwickelt sich das Böse in seiner Entseßlichkeit. Er verfällt dem ewigen Verderben gerade durch den Adel seines Wesens. Die größte Reinheit des sittlichen Pathos gehörte zu solchem Griff. Hier entfaltet sich die Tragödie, die Milton nur dunkel geahnt hat. Sie ist als eine Katastrophe von ewig menschlicher Wahrheit aus den Hüllen theologischer Mythologie herausgeschält.

Karl Moor bildet den Übergang vom Satan zu einer ganzen Gruppe von Helden im 19. Jahrhundert, zu den Helden Byrons,

der in gleicher Richtung des Geistes als der Dritte neben Milton und Schiller tritt. Der ganzen gesetzlich bestehenden Welt erklärt er den Krieg aus einem tiefen und stolzen Gefühl ihrer moralischen Dumpfheit heraus. Er ist im 19. Jahrhundert der größte Dichter der pathetischen Satire. Und sofort erscheinen wieder die Verworfenen, die in ihrer Verworfenheit die Überlegenen sind, unabhängig an Kraft, unersättlich nach dem Ruhm in sich selbst, nach Einzigkeit und Einsamkeit, vom Luzifer Rains an — also Satan selber noch einmal — bis zum Don Juan alle Varianten des gleichen Typus. Es ist Eine Reihe von Miltons Satan über Karl Moor bis zu ihnen. Goethe zuerst hat die Verwandtschaft des Byronschen Talents mit dem Schillerschen erkannt.

Wir begreifen die drei als Verwandte nach Art und Herkunft. Sie sind moderne Dichter — denn sie singen von dem modernen Menschen und seiner Not und Zerrissenheit —, sie sind die spezifisch germanischen mit ihrem Kampfestroz und ihrer heroischen Herausforderung ebenso sehr wie mit ihrer treuen Hingabe an die wahren Lebenswerte. Sie haben alle drei den Fonds ihrer Bildung in protestantischer Religiosität und geben sich in ihrem sittlichen Pathos die Aufgabe, das Menschenleben zu richten. Bei Byron bekommt die Sache einen Beisatz von Selbstgefälligkeit und Pose, — es ist die Pose des Dichters selbst. Ins Gebiet der subjektiven Willkür tritt, was bei Milton religiöser Ernst, bei Schiller die große Tragödie des Sittlichen war. In genauem Zusammenhang damit tritt die Kraft der objektiven Darstellung zurück hinter der allerdings titanischen Stimmungsgewalt einer lyrisch sich selber gebenden Persönlichkeit. So wandelt die Gestalt aus dem Epos durch die Tragödie in die Lyrik hinüber, — allemal in Dichtungen des Ideals, die als solche untereinander verwandt sind als Gedankenepos, Gedankendrama, Gedankenlyrik. Karl Moor bedeutet den Höhepunkt der Entwicklung. Hier ergibt sich einem tiefen Blick in die Gründe des Lebens ein objektives Bild von allgemein menschlicher Wahrheit.

Man soll aber das Satansmotiv in der Poesie nicht mit dem Prometheusmotiv verwechseln. In diesem handelt es sich um den Menschen, der als einziger und alleiniger Schöpfer seines Lebens alle Abhängigkeit verleugnet. Die grenzenlose Schöpferkraft, nicht die Auflehnung macht hier das Wesen aus. Das Prometheusmotiv enthält mehr Lebensbejahung. Höchstens die Phantasterei unserer Tage vom Übermenschen stellt einen Versuch dar, Satanismus und Prometheus zu verkoppeln. Hierin liegt ihre Neuerung. In der Fortbildung des Satanscharakters, der doch überwiegt, hat sie kaum eine Bedeutung, die den bisherigen Stufen gleicht. Die künstlerische Gestaltungskraft tritt zurück; von der Gedankendichtung bleibt nur der Gedanke; Rhetorik und Prosa enden die Entwicklung. —

Zu Schiller ist die Miltonsche Poesie auf dem Wege über Klopstock gekommen, wie denn dieser den Deutschen überhaupt die eigene religiös-germanische Dichtung gab. Schubart wurde Klopstocks Prophet in Württemberg. Schiller erfuhr als Kind den ersten Hauch großer Poesie aus seinen Werken. Daß er in seinen Räubern weiterwirkte, wußte er selbst. Vortrefflich bemerkt die Rezension von Amalia, sie habe zuviel Klopstock gelesen. Auf den Adramelech beruft er sich, als der eine Empfindung wecke, worin Bewunderung in Abscheu schmilzt. An der Donau ruft Karl Moor: Ich — — „mitten in den Blumen der glücklichen Welt ein heulender Abbadona“.

Wer verfolgen will, wie die Stimmungswelt Klopstocks in dem Räuberdichter weiterausgeht, der erblickt die beiden Dichtungen zueinander in seltsamer Nähe und Ferne.

Der „Messias“ ist in all seiner riesigen und verschwimmenden Ausdehnung doch nichts als eine Ode. Epik und Erzählung treten ganz zurück vor der durchgehenden Absicht, beständig unmittelbar unser Gemüt zu erschüttern und zwar durch die Wucht überwältigender Vorstellungen, als die Klopstock die religiösen nimmt

— von der Heiligkeit, dem Zorn, der Gnade Gottes, von der Not der Sünde und der Ewigkeit der Seele, vom Gericht der Welt und der Verworfenheit der Verdammten. Dies ist fast noch mehr Gedankendichtung als die Miltons; man möchte sie dogmatische Dichtung nennen. Durchweg wird die lutherische Dogmatik und ihre Wahrheit als das Medium für alle Lebensauffassung vorausgesetzt. Die männlich streitbare Religiosität des Engländers, die in dramatischer Epik ihren Ausdruck sucht, tritt zurück vor der lyrischen Beschaulichkeit des Deutschen. Er dichtet nicht als der Mund einer großen Geschichtsepoch, sondern in dem so gar nicht öffentlichen, so ganz privaten deutschen Leben, in dem der Mensch seines Selbst nur in rein innerlicher Gemütsbefriedigung froh wird. Aber auch die dichterisch-reformatorische Bedeutung Klopstocks erklärt sich hier. Er machte die Dichtung wieder zur Sprache des Herzens in seinen tiefsten und heiligsten Gefühlen.

Eine aufs Erhabene gestimmte Seele belebt diese durch Ewigkeitsvorstellungen unser Gefühl bewegende Poesie. Schon hierin zeigt sich Schiller Klopstock nach angeborener Grundrichtung verwandt. Eigentümlicher noch ist die Beziehung in der Menschen-darstellung. Die Geschichte Christi, die gerade als menschliche Geschichte die größte ist, welche sich auf Erden abgespielt hat, nimmt Klopstock nicht in ihrem menschlichen Sinn, der zugleich ihr tiefster dichterischer Sinn ist. Auf den Knien liegt er vor Christus als dem Mittler und eingeborenen Sohne Gottes. Wenn er ihn denkt, durchbebt ihn Gottes Heiligkeit. So steht er zu seinen Menschen überhaupt. Er stellt sie nicht hin in ihrem Charakter, läßt sie handeln und macht sie dadurch deutlich. Sondern er schildert sie durch die Widerspiegelung in seinem Gemüt, jauchzt über ihren Zug zum Guten, schaudert vor ihrer Verstoßtheit im Schlechten. Seine Menschen wandeln wie Transparente über die Erde, durch welche das Göttliche oder das Teufliche, Heiligkeit oder Verworfenheit hindurchscheint. Dafür ist der Kunstausdruck, daß jedem sein

Engel zur Seite geht, der über ihn jubelt, wenn er gut ist, und weint, wenn er fällt. Judas Ischarioth hat zwei Engel. Der gute kehrt sich weinend von ihm ab und übergibt ihn dem bösen. Schillers Gestalten stehen da in der Bestimmtheit ihres Charakters. Aber auch sie sind gesehen in dem Gegensatze der ethischen Urmächte, Franz und Karl gegeneinander wie das Böse gegen das Gute. Darum beherrscht auch wie bei Klopstock der Gedanke des Weltgerichts die ganze Schilderung. Wie man an dieser Stelle überschaut, was zwischen Klopstock und Schiller die deutsche Dichtung an Gestaltungskraft gewonnen hat, so erkennt man doch immer noch die Fortentwicklung aus der Klopstockschen Welt, aus der religiösen Grundstimmung des deutschen Geistes-ausschwungs. Auch hier aber bedeutet Schiller das Überwinden der theologischen Befangenheit, das Herausarbeiten des ewig menschlichen Problems.

Die plastisch hingestellte Gestalt ist eindeutig und spricht durch sich selbst. Wer aber durch die Gefühlswirkung uns seine Menschen kennen lehrt, ist niemals sicher, daß er es getroffen hat, muß wiederholen, unterstreichen, übertreiben. So übertreibt Klopstock den Miltonschen Satan, indem er über ihn hinaus, noch verworfener als ihn seinen Adramelech gibt. Aber überwiegend ist doch diese Religiosität, die nicht in einem großen Leben ihre Kraft beweist, sondern in kleinen Konventikeln zu Haus bleibt, eine Religiosität der weichen Herzen, der Rührung und der Tränen. Die Gestalt Klopstocks, mit der er den Gefühlskreis Miltons wirklich erweitert, auch die Lieblingsgestalt seiner Deutschen, ist Abbadona, der gefallene Engel, dem in seiner Verworfenheit das Gefühl für das Heilige als das wahrhaft Rechte geblieben ist, der dem Bösen Verfallene mit dem unendlichen Heimweh nach dem Guten. Keine Gestalt macht wie diese den Übergang aus der epischen Männlichkeit Miltons in die lyrische Weiblichkeit Klopstocks deutlich. Karl Moor stellt sich selber diesem zur Seite. Mit Recht! auch an ihm noch

erschüttert uns der gefallene Engel und der unendlich bereuende. Im zweiten Gesange des Messias (B. 780 ff.) steht Abbadona am Eingang in das göttliche Weltgebäude. „Er sah die Welt und den göttlichen Himmel, weil er sich stets, in sein Elend vertieft, in Einsamkeit einschloß, seit Jahrhunderten nicht“. Nun lese man seine Verse. Es ist genau der Ton wie bei Karl an der Donau und mehr noch vor dem Schlosse seiner Väter. Nur ist er durch Schiller aus dem Überirdischen ins Menschliche überseht. Kommt er uns doch auch bei Schiller hin und wieder noch etwas überschlagen vor, so müssen wir uns erinnern, aus welchen Höhen er sich herabgesenkt hat. Es ist der deutschen Poesie kein Leichtes gewesen, den Menschen in seiner vollen Menschlichkeit zu erobern.

Nichts seltsamer als die Liebe bei Klopstock. Bei ihm lieben sich Semida, der Jüngling von Rain, und Cidli, Jairi Töchterlein. Sie lieben sich von ganzer Seele, aber da der Mittler Cidli dem Leben wiedergab, gehört ihr Leben Gott, sie kann kein irdisches Weib sein. Hier streift das Andächtige hart an das Ungefunde. Eine Wolke großer Gedanken schwebt zwischen ihnen, ewige Treue und Vollendung in allem Guten und Schönen auf der einen Seite, ewige Entfagung um des Heilands willen auf der andern. Das Religiöse wird zur Ausschaltung der Natur. Wohl hat Amalia zuviel Klopstock gelesen. Auch zwischen ihr und Karl wogen die großen verschwimmenden Gedanken, vor denen die Stimme der Natur schwach wird. Karl und Amalia sind noch ein rechtes Klopstocksches Liebespaar. —

2. „Die Räuber“ in der dramatischen Literaturbewegung ihrer Zeit.

Wir verfolgen jetzt, wie „die Räuber“ hineingreifen in die dramatische Literaturbewegung der Zeit. Was war für sie vorbereitet? Was bringen sie Neues? Welcher Grad des Könnens

war erreicht? Gerade auf das Drama richtete sich die Hoffnung der führenden Geister. In drei Werken finden wir damals die Hauptzeichen eines neuen Lebens, in Gerstenbergs „Ugolino“ (1768), Lessings „Emilia Galotti“ (1772), Goethes „Götz von Berlichingen“ (1773). Hinter diesen dreien aber steht Shakespeare.

Hier vor allem gilt es, sich nicht an Wortschällen genügen zu lassen, sondern die Werke in ihrem Leben zu verstehen.

„Ugolino“ gibt sich ganz und gar als ein künstlerisches Experiment. Personen und Handlung: Ugolino mit seinen drei Söhnen im Turm zu Pisa, die langsam verhungern. In den fünf Akten geschieht nichts, es sei denn, daß in den ersten beiden noch Hoffnung bleibt, vom dritten an alle Aussicht fehlt — Franzesco, der den Sprung ins Freie gewagt hat, wird als Leiche zurückgebracht. Alles nur eine qualvolle Entwicklung wechselnder Stimmungen und Aufregungen, kaum eine solche von Menschen. Die Charaktere setzen sich nur wenig gegeneinander ab, höchstens das rührende Knäblein Gaddo gegen die älteren Brüder. Das Liebenswerte der Knaben trifft Gerstenberg mit feinen Zügen, ihr Herauffehen zum Vater, ihren Heldensinn. Aber schon beim Vater setzt die Kraft der Charakteristik aus. Seine Größe, von der viel die Rede ist, bleibt Pose. Auch die wechselnden Stimmungen endlich laufen alle an einem Faden, Verzweiflung an Verzweiflung bis in die Todessehnsucht und zum Wahnsinn aus Hunger. In dem Wahnsinn verwirren sich die Grenzen zwischen Phantasie und Wirklichkeit, bis in der letzten grauenhaften Steigerung der Vater den Sohn niederschlägt, den er für den verhassten Todfeind, das Ungeheuer Ruggieri, hält.

Alles Nacht! Eine einzige Situation von Anfang bis zu Ende, ein düsteres Stimmungsbild, — ein einziger Ton, der abgewandelt, aber nicht zu einer Melodie entwickelt wird. Man dürfte sagen: Shakespeare höchstens in der Vermittlung Ossians. In der Kraft des Grausigen lag die Wirkung auf die Zeit, in der rück-

sichtslosen Wiedergabe des entsetzlich Wirklichen. Solche Werke rütteln an den Grenzen der Kunst. Das große Wagnis gab ihm die Bedeutung einer starken Anregung für die schaffenden Zeitgenossen. —

Ein rechtes Werk der dramatischen Pädagogik, das eigentliche Werk der künstlerischen Erziehung für die jungen Dramatiker war Lessings Emilia.

Nicht aufgehoben ist hier das Gesetz des Dramas, sondern erfüllt, — ein Werk wie der Kanon des Polyklet, in dem alles Wissen Lessings von der Tragödie vor Augen gelegt und dargestellt erscheint, des Meisters, dessen Leben und Sinnen dem Drama gehörte, und der der dramaturgischen Einsicht eben ihr Hauptbuch in der „Hamburgischen Dramaturgie“ geschaffen hatte. Aristoteles, die Alten und Shakespeare sind ihm in jeder Zeile gegenwärtig. Welche Schule hier ein junger Tragiker fand, das zu begreifen scheint uns der höchsten Mühe wert.

An dieser Arbeit fällt zuerst auf nicht sowohl der starke angeborne Kunstverstand wie bereits in dem Erstling Schillers als vielmehr die aufs höchste verständige Kunst. Der Entwicklung seiner Ansichten gemäß hat Lessing das Virginiamotiv in die Verhältnisse einer modernen bürgerlichen Tragödie übertragen. Er rückt es in die Gegenwart, aber dann doch in die Ferne, nämlich nach Italien. So legt er sich in dem, was er auf dem Herzen hat, Zurückhaltung auf. Diese Zurückhaltung ist der beherrschende Grundzug seines Dramas.

Wie stellt er sich zu den Regeln der französischen Tragödie, von denen er uns theoretisch befreit hat? Die Einheit des Orts gibt er auf, doch nicht ganz. Die drei letzten Akte, die erst das eigentliche Stück sind, spielen an derselben Stelle. Die Einheit der Zeit behält er bei. Die Tragödie spielt vom frühen Morgen an an Einem Tage. Man verfolgt ordentlich den Weg des Uhrweisers. Der Meister weiß, wie dies die Zusammenfassung er-

leichtert, die dem Drama unentbehrlich ist, da es als unmittelbare Gegenwart verständlich und übersichtlich sich vor uns abspielen soll. Keine Rede also von den Freiheiten Shakespeares, deren Recht er selbst verteidigt hat. Auch die größte Sparsamkeit des Personenkreises macht er sich zum Gesetz. Keine überflüssigen Figuren und in den Szenen die knappste Aussprache. Nur zweimal sind vier Menschen auf der Bühne, sonst höchstens drei, meist zwei, sehr viele Monologe, — überall die äußerste Konzentration.

Alles steht im strengsten Sinne des Aristoteles unter dem dramatischen Urgeetze der Einheit der Handlung. Durch Handlung allein lernen wir diese Menschen kennen. Diese Handlung aber ist Eine, d. h. nachdem sie einmal angefangen zwischen diesen Leuten zu spielen, geht sie mit Notwendigkeit und unaufhaltsam in lauter unvermeidlichen Schritten bis zum Ende der Katastrophe. Wie diese Menschen einmal sind, kann es nicht anders sein. Zwei Lebenskreise treffen zusammen und dies Zusammentreffen ist ihrer aller Schicksal, das uns als ein Stück aus der Tragik des Menschenlebens selber erscheint, eben weil es bei den Menschen, wie sie sind, Notwendigkeit und unwidersprechliche Wahrheit hat. Wir erfahren das Menschenlos, das auch das unsere ist, tief erschüttert, wie Lessing es deutet, durch Mitleid und Furcht. Das ist nicht dramatisierende, sondern dramatische Poesie. Und hier war für Schiller zu lernen.

Studieren wir in diesem Sinn die Knappheit und Klarheit der immer auf die Hauptsache gerichteten Entwicklung zunächst in den beiden ersten Akten, die die Bedingungen des Stückes geben. Jeder gehört einem der beiden Lebenskreise, die hier zusammenkommen; der erste dem Prinzen. Sofort steht er selbst vor uns und so, wie wir ihn für das Stück brauchen, einer alten Liebe eben noch widerwillig sich erinnernd, von einer neuen heftig ergriffen, in der Flatterhaftigkeit der Launen, denen rückhaltlos folgen können für ihn eben heißt Fürst sein. Völlig enthüllt er

sich in der vorzüglichen Einführungsszene mit dem Maler Conti. Der Gedanke wird Bild. Einander gegenüber stehn die Bilder der alten und der neuen Liebe, so aber auch einander gegenüber der Künstler, ja die Kunst und der Prinz, jene ganz ästhetisches Gefallen an der Erscheinung, dieser brennend in sinnlicher Begier. Wie bläht er sich mit seinem Interesse an den künstlerischen Dingen, und wie ist es hoch! Eine Fülle von Geist liegt über dieser Szene, aber keiner, der nicht ganz dazu gehörte; das künftige Ereignis zittert schon darin. Nun komme die innere Glut des Prinzen zum Ausbruch und die Tragödie in Fluß. Es geschieht, indem der Prinz von Marinelli erfährt: heute heiratet Emilia, die du liebst, und indem er den Entschluß faßt, es zu hindern.

Die Erfindung Marinellis zeigt Lessings vollendete Meisterschaft. Er ist eine Maschinenfigur und das Stück von seiner Seite ein Intriguenstück. Aber so wirkt es nicht. Er erscheint menschlich wahr in sich selber als einer, für den Intriguen eben das Lebenselement sind, wahr vor allem, notwendig und hineingehörig in diesem Lebensbilde. Denn das Lebensbild des Prinzen wird in ihm erst voll und deutlich. Er ist das notwendige Geschöpf der prinzlichen Existenz — als ein Mensch, für den die Laune des Herrn das einzige Gesetz, ja das Gewissen ist. Daher bedarf er des eigenen Gewissens nicht, sondern allein der schlauen Feinheit. Ganz nach einem andern gerichtet hat er keine Persönlichkeit in sich selbst und ist feige — denn Mut haben heißt ein Selbst einsetzen —, allmächtig und sicher, soweit die Launen keinen Widerstand finden, ohnmächtig zerschellend und geradezu dumm, wo Rechtschaffenheit und Manneswürde die Handlungen bestimmen und von ihm gefordert werden, — Kräfte, die in seinen Berechnungen nicht vorkommen. Der Prinz ist immerhin die Anlage eines Menschen von einem gewissen ungebundenen liebenswürdigen Adel des Gefühls, Marinelli nur ein soziales Produkt oder Mißprodukt. Nehmen wir die etwas zu bewußte kleine Schlußszene

hinzu, die den Prinzen so ganz ohne das Bewußtsein der Verantwortung selbst bei einem Todesurteil zeigt, so haben wir an dem Beginn der tragischen Handlung zugleich ein sprechend wahres Bild des Prinzen und seiner Welt. Damit aber das Weitere ohne Lücke sich entwickle, muß Emilia von der Liebe des Prinzen erfahren — und so beschließt er, sie in der Messe zu sehn. Ferner muß der Anschlag vorbereitet sein. Dies geschieht im zweiten Akt in der Szene von Pirro und Angelo. Sie setzt außerdem die Welt des Prinzen gleichsam nach unten fort. Wer kein Gesetz kennt, sondern nur Laune, der arbeitet mit Räubern. Es ist eine Kette: Prinz—Marinelli—Banditen.

Mit derselben Klarheit, immer in Bezug auf den Moment und zwar als den Moment der beginnenden Handlung gibt er im zweiten Akt die Welt der Galottis als einen Gegensatz der prinzlichen. Sie sind Grafen, aber es ist eine typische gut bürgerliche Familie an einem glücklichen Tage: die einzige Tochter heiratet einen braven Mann. An diesem Tage spricht der Prinz Emilia an. Nacheinander lernen wir sie kennen: die Mutter, eine wackere Durchschnittsfrau, nicht unzugänglich der Eitelkeit, die Tochter vom Prinzen ausgezeichnet zu sehn, schließt echt weiblich die Augen vor der Gefahr und verheimlicht den Männern, was den Frieden des Hauses stören könnte. Darum bleibt der Vater ahnungslos vor dem drohenden Unheil, womit die Tragödie erst möglich wird. Der Vater derb, bieder, ganz Rechtlichkeit, rast im Gedanken, unlautere Absichten des Prinzen könnten sein Kind berühren. Die feine Gestalt des Grafen Appiani zeigt, wie Lessing Stimmung macht und den Ton findet für das Rührende des früh dahingerafften Helden: schwermütig mit seiner unermesslichen Liebe steht er am Hochzeitstag vor uns, die im Glück schon vom Tode gezeichnete Gestalt. Endlich Emilia selbst. Aus der Messe kommt sie — sie ist so fromm —, die Verlockungen des Prinzen noch im Ohr — unter dem Schauer des Verderbens als die Trägerin der

Tragödie. Von dem Prinzen spricht sie als: „Er selbst!“ — das unbewußte Kind — er beschäftigt ihre Gedanken, die süße Verlockung hat sie gestreift. Dem Vater und dem Bräutigam meint sie's erzählen zu müssen — sie ist so wahr. Aber die Mutter redet ihr's aus — und ganz ein Kind vertraut sie der Mutter. Wie sie nun sogleich für den Bräutigam zum Scherz sich zwingt — fast gehorsame Gattin schon mehr als Geliebte —, in süßer unschuldiger Koketterie mit ihm — und selbst diese ist durch den Moment bestimmt, denn um den Buß zur Trauung handelt es sich, — das ist der Ausdruck keuscher großer Liebe. Ihr trauen wir starke Entschlüsse zu, wenn man die Hand an sie legt, — denn ihr ganzes Wesen ist auf Reinheit gestellt, und wenn sie fällt, ist es ein Opfer von tragischer Größe. Wenn die andern nur rechtschaffene Menschen sind, in ihr liegt, in Mädchenlieblichkeit eingeschlossen, eine feine heldische Natur, echter weiblicher Adel. Zwei entgegengesetzte Welten sind diese des Prinzen und der Galottis, die der gesetzlosen Laune und die der Menschen, denen das Leben im Gesetz der Rechtschaffenheit ruht. Wenn sie in Kampf geraten, geht's um die Frage von Recht und Gesetz im Leben, um große und bedeutende Dinge. Keiner der Züge in dieser knappen Schilderung durfte fehlen. Hier herrscht die Wortfargheit eines Menschen, der gerade so viel spricht, wie er muß, aber die Sache erschöpft.

Mit der gleichen Klarheit entwickelt Lessing in den drei Akten, die folgen, aus den gegebenen Bedingungen die Katastrophe. In jedem Akt erledigt er eine notwendige Stufe mit einem ausdrucksvollen Moment. Im dritten gerät Emilia ins Netz. Jedes Wort des Prinzen, scheinbar von Achtung triefend, wird ein ausgestreckter Fangarm der Verführung. Und die Hilflosigkeit der armen Weiber — wie malt sie sich, wenn nun die Mutter in ihren Ruf ausbricht: Mörder! erschüttert in jeder Faser und uns erschütternd; denn den Schrei durchzittert das schlechte Gewissen der Frau. Er gibt die

Stimmung des Moments, wie keine andere Erfindung es könnte: die weibliche Hilflosigkeit des Gefühls. Sie kann nur schreien: Mörder! Mörder! und das ist alles.

Mit dem vierten Akt tritt ein Mann auf den Plan, der Vater, Odoardo. Wie klären wir ihn auf, der nichts von allem weiß? Hier setzt Lessings größte tragische Erfindung ein, die wirklich erleuchtete Erfindung der Orsina. Nun ist nicht mehr bloß Wortschall, was zu den Bedingungen des Stückes gehört, die alte Liebe. Wir sehen sie. Durch eine geistreiche Erfindung motiviert Lessing ihr Erscheinen. Im Rausch der neuen Liebe las der Prinz den Brief der Orsina nicht. Darum ist sie da — wie die in der Sünde selbst schon bereitete Rache. Dies hat etwas vom tragischen Witz, ist immer noch mehr ein Einfall des feinen Kopfes. Aber der große Dichter spricht durch die Predigt — wir wagen das Wort —, die diese Gestalt ist. Vor uns steht mit ihr lebendig Emilias sicheres späteres Schicksal, wenn sie sich dem Prinzen ergibt. Was uns bis da fast nur als leichtsinniges Spiel berührt, wird als Verbrechen deutlich. Seelen gehen verloren dabei, große starke Seelen. Denn als Bollmensch erscheint sie in ihrer Erhabenheit über die Hoffsphäre. Wie behandelt sie Marinelli und wieder, wie ist es aufs neue eine tragische Wendung, daß sie ihn jetzt, als Verlassene, so behandelt. Wahnsinnig werden wie sie, heißt ein ganzer Mensch sein. Sie ist die Melancholie der mißhandelten Liebe. Das Verbrechen an der Menschheit, das mit Emilia aufs neue beginnt, steht mit dieser Gestalt menschengeworden vor uns.

Durch sie erfährt Odoardo alles. Wie der Dichter diese Gestalten einander nähert und wieder gegeneinander abhebt, ist von einziger Kunst. In ihrem Elend rücken sie sich nah, der Rechtschaffene, dem der Prinz wie ihr sein Heiligstes raubt, und die Buhlerin, bis da der Gegenstand seiner Verachtung. Daß es zwischen ihnen Gemeinsamkeit gäbe, hätte er nie gedacht. Er lernt noch etwas, der Alte, wird doch das Leben für ihn so schrecklich

neu. Als Ausdruck ihrer Einigkeit gibt sie ihm den Dolch der Rache. Sie ist die Zerbrochene und das Leiden, das wohl noch hassen, aber nicht mehr handeln kann. Hier aber hebt sich gegen ihre dunkle Gestalt seine reine Männlichkeit: der Dolch, der in ihrer Hand ein Werkzeug der Rache und des gekränkten Lasters, wird in seiner zum Werkzeug der Nothwehr und der Rettung der Tugend. Die Selbsthilfe des Guten, das man mit Füßen treten will, wird die letzte Katastrophe des Stücks.

Lassen wir dem Alten keine Wahl, als entweder den Prinzen morden oder Emilia opfern; jenes ein Verbrechen, das auch ihn mit den Seinen schuldig macht, dies die letzte Hilfe der Verzweifelten. Hier gelingt dem Dichter wieder eine schneidende Zuspitzung: die mit Mord und Verführung ihres Wegs gegangen, fädeln die Komödie einer richterlichen Verhandlung ein, um Vater und Tochter zu trennen. Und die Sinne der armen, früh über sich und das Leben zur Klarheit gekommenen Emilia beginnen zu erwachen! Da reißt der Vater sich und die Tochter aus dem Netz durch eine That, die, der Form nach Verbrechen, auch — blutige Ironie — vor den Richterstuhl des Prinzen kommen wird, die aber Berufung einlegt an Gott und das ewige Gericht, als eine letzte Hilfe. Solche That liegt außerhalb des Verständnisses und der Berechnungen Marinellis.

Der notwendige Schluß liegt in dieser blitzartigen Erhellung des Verhältnisses durch eine blendende Antithese. Der Rechtsschaffene in der Lage des Verbrechers, der Verbrecher im Mantel und Faltenwurf des Rechts, das er auch noch für seine Launen braucht. Darum darf Odoardo den Prinzen nicht töten. Er würde durch eine gemeine That der Rache den andern gleich, da er nun, auch im fürchterlichsten Kampf das strenge Gesetz der Pflicht während, nur rettet, was ihm anvertraut, — er rettet auch die eigene Seele dabei. Aber das Recht erlaubt keinen Gebrauch nach Laune. Der Mantel der Gerechtigkeit wird an dem Prinzen

zu einem Bettlermantel, der keine Blöße deckt. Und hierin liegt das notwendige Ende: trotz aller Künste der Lüge ist endlich die Wahrheit da, und diese ist das Gericht. Marinelli steht ohne Maske. Was hilft es dem Prinzen, daß er die Verantwortung von sich schiebt? Daß sie den Braven ins Verbrechen getrieben, das richtet sie vor Gott. Hier liegt auch die blutige Spitze gegen den Despotismus. Ihr Hüter des Rechts kennt selber nur die Laune. Die Seelen der Rechtschaffenen, die ihr verwüstet, schreien gegen euch. Auch Emilia Galotti ist ein Werk sozialer Anklage.

Hier lerne der junge Dramatiker die strenge und aufs höchste sorgfältige Kunst: in menschlichen Charakteren Lebenskreise deutlich machen, die Charaktere in einheitlicher Handlung entwickeln, jeden Zug ins Ganze abgepaßt, Zug um Zug ineinander greifend in lückenloser Begründung, die Handlung das Zusammentreffen von zwei Welten, für die die Berührung notwendig zur Tragödie wird, in aller technischen Bewußtheit doch ein allgemeines Lebensbild von erschütternder Wahrheit und ein Gericht über die Zeit, nie ein Wort zu viel und doch der größte Gehalt, alles aufs äußerste gepreßt. Überall die höchste Strenge und Sparsamkeit der Form: wir finden eine einzige Szene des Prinzen mit Emilia eine einzige der Emilia mit ihrem Vater und jeden Akt der eigentlichen Handlung auf das klarste von einer Gestalt beherrscht — den dritten von Marinelli — die Neze der Intrigue ziehn sich zu, — den vierten von der Orsina — das Fürchterliche des Ereignisses richtet sich vor uns auf, das letzte Schicksal bereitet sich vor, — den fünften von Odoardo — die blutige Tat des Rechts geschieht. Dem entspricht dann die Behandlung des Monologs und seine Verteilung in den Akten.

Allerdings — Leidenschaft und Gefühl finden hier keine unmittelbare Sprache. Wir haben nicht den Eindruck eines schwellend reichen Lebens und ursprünglicher voll ausströmender Dichterkraft, sondern der bewußten Kunst und einer mit unendlichem

Verstand im Engen sich zusammenfassenden Natur. Auch die Sprache hat ihr Eigentümliches in den schneidenden Worten, die mit vernichtender Schärfe den Gedanken enthüllen, blendende Antithesen des tragischen Witzes. Auch wo wir den Gefühlsausbruch erwarten, treten sie ein wie Odoardos Wort, da er Appianis Tod erfährt: „Das ist wider die Abrede. Sie wollten mich um den Verstand bringen und Sie brechen mir das Herz.“ Emilia ist ein tragisches Epigramm, kein Drama erleuchteter Dichtertat. Größere Dichtergaben mögen eingesetzt werden. Aber von diesem Vorbild dramatischer Form hat jeder zu lernen. — —

Der große Dichter, der dem Drama auch noch das Leben unmittelbarer großer Poesie gab, war gekommen mit dem „Götz von Berlichingen“. Nicht der Gedanke an das Drama und seine Form bestimmt hier alles, sondern es ist, als ob das Bewußtsein erwache von dem, was Dichtung im innersten Grunde ist: zur Sprache gebrachtes Leben. Die ängstliche Zusammenfassung hört auf, ein ganzes Leben ist schrankenlos ausgebreitet mit seinem Reichtum und seiner Wahrheit. Die Bilder scheinen nur so vor uns aufzuquellen — jedes in seinem bestimmten Ton: die Bauernschenke und der nächtliche Wald, das Leben in der Burg, am Hof, beim Kaiser — eine einzige Szene nur, aber wie greifbar steht er da, wohlmeinend, aber schwach, ohnmächtig in der grenzenlosen Not — Überfall, Krieg in allen Szenen, Zigeunerleben, Bauernaufstand, Behmgericht. Die Natur lebt mit vom frühen Morgen bis in die Mondennacht, und nichts bleibt toter Bericht, alles ist sprechend und menschlich belebt. Gegen Lessings gleichmäßig klare, scharf zugespitzte, geistreiche Sprache, die alle seine Menschen reden, — auch diese sprechen dasselbe fernige Deutsch, aber wie mit tausend Zungen, vom Witzspiel, der Aufgeblasenheit und frivolen Leichtigkeit des bischöflichen Hofes durch die Roheit ungebändigter Naturkraft, durch die gesunde Fülle männlich starker Seelen und das frische Jubeln des Naturburschen bis in die heiße Innigkeit sündiger

Leidenschaft, die wie unter dem Druck der Nacht in atemlosen Bildern spricht. Es ist endlich nicht nur ein ganzes Leben, sondern das Leben einer ganzen Zeit. Über allem liegt die Traulichkeit unserer deutschen Vorzeit, das Herz ergreifend.

Dichterisch zündet zumeist, daß dieser Dichter wie im deutschen Drama keiner vor ihm die Sprache des Herzens beherrscht, die Sprache der Leidenschaft: nebeneinander der fromme Ausdruck keuscher Mädchenliebe in Maria, die noch Knospe ist, die ruhige Treue von Götz und Elisabeth, das herzbeklemmende Flimmern der berückenden Zauberin Adelhaid mit ihren Weislingen und Franz — eine Nebengeschichte, die für sich allein ein ganzes Stück und zwar des größten Dichters ist. Die germanischen Naturlaute erwachen wieder in der Poesie.

Was man nicht denken würde, alles ist so überraschend wahr, so überraschend klug. Es ist geradezu die ewige Geschichte vom Menschenleben: der schwache Mann in den Lockungen der Sinnlichkeit überwunden, der Redliche in Treu und Glauben getäuscht, von den Schleichern bei den Mächtigen verdächtigt. Denn das Leben gehört der Gemeinheit. Aber das alles nicht bitter, sondern einfach, selbstverständlich. Gerade dies immer Wiederkehrende wahr zu geben gelingt nur der großen Dichterkraft.

Er stellt endlich alles unter einen durchgehenden Gedanken, der jeder Zeit, besonders jeder Jugend verständlich dem Werke selber unversieglige Jugend sichert. Als die Richtung der Zeit schildert er den Druck gegen die Freiheit, das Unterdrücken des Menschen, — „mir kommt nichts beschwerlicher vor als nicht Mensch sein zu dürfen“ —, Fürsten und neue schändliche Gesetzesformen unterdrücken den Freien überall. Aber frei zu sein ist das innerste Streben des Götz, — wir wählen das Wort, das den Zeitsinn bis ins Innerste erleuchtet: unmittelbar zu sein. Wie jene Jugend um Goethe aus allem Aufgezwungenen die Unmittelbarkeit der Seele retten wollte, so will es in seiner Weise Götz, ein Selbsthelfer, der er ist,

deutsch, hieder und treu. Es ist eine Freiheit wie die des Vogels, der im Walde singt, und doch ist es hier auch eine politische Idee: wenn alle Vermittlungen schwinden, bleibt Ein Reich und Ein Kaiser. So besagt Götzens Untergang das Heraufkommen und den Sieg der listigen und erkünstelten Undeutschheit, die zugleich selbstsüchtige Zersplitterung ist, über den deutschen Biedersinn, der Ein Deutschland will. Der schönen Freiheitsstimmung der Goethischen Generation entspringt eine im höchsten Sinn nationale Dichtung von einem Deutschtum, das Vergangenheit schien und Zukunft war.

Nichts an diesem Werk ist — wie bei Emilia — abzuleiten aus den allgemeinen Gesetzen des Dramatischen. Es ist nur es selber und aus sich selbst zu verstehn. Die Erleuchtung des dichterischen Gesichts, die doch immer das Eine bleibt, was not tut, tritt in ihr selbstherrliches Recht. Doch ist es selbst vom Standpunkt der Tragödie eine feine Erfindung, wie Götz, ein einzigesmal in guter Meinung sich verirrend und wortbrüchig, nun die ganze Meute derer gegen sich hat, denen seine Rechtllichkeit ein Dorn im Auge war. Unter ihrem Ansturm muß er fallen. Im ganzen bleibt es doch mehr dramatisirter Roman. So verschieden wirkt ein großer Meister je nach dem Talent, auf das er trifft. Von Shakspeare lernt Lessing das Hervorwachsen des Schicksals aus den Charakteren und als das Darstellungsmittel hierfür die eiserne Verkettung der Handlung, und von demselben Lehrer lernt Goethe das Ausbreiten eines ganzen Lebens mit seiner Fülle. Beides zusammen würde etwa Shakspeare sein. An die Dichter Deutschlands erging von Lessing der Aufruf zur strengsten Selbstzucht unter dem Gesetz der Form, von Goethe der Antrieb, sich frei zu ergießen im Strom durchempfundener dichterischer Erleuchtung. Wohin die Jugend sich wenden würde, konnte nicht zweifelhaft sein.

Von der unter diesen Anregungen emporprießenden Sturm- und Drangdramatik heben wir nur die beiden Werke heraus, die

wirklich als Übergang zu den „Räubern“ zu betrachten sind, „die Zwillinge“ von Klinger, „Julius von Tarent“ von Leisewitz, beide aus dem Jahre 1776, beide hervorgegangen aus dem Schröder-Adermannschen Preisauschreiben für ein deutsches Originaldrama — die Zwillinge bekamen den Preis, Lessing zog den Julius vor —; beide Dramen behandelten dasselbe Thema, den Brudermord.

Wie Franz auf Karl ist in den „Zwillingen“ Guelfo auf Ferdinando neidisch wegen der Erstgeburt, die hier zudem noch zweifelhaft scheint, und wegen der Liebe Camillas. Hier aber ist Guelfo, der jüngere, der Kraftmensch. Seltsam! auch ihm liegt in den ersten Worten sein Freund Grimaldi aus dem Plutarch. Cassius steigt in seiner Seele auf als die Gestalt, die ihn lockt und bannt.

Das ganze Stück ist gestellt auf die Leidenschaft, den brausenden, ja schnaubenden Affekt Guelfos. Wie ein halb Wahnsinniger rast er, und da er den Ton gibt, schnaubt und feuert die Sprache in dem ganzen Stück in kurzen sich überstürzenden Sätzen. Neben Guelfo steht, vortrefflich gesehen als Ergänzungsfigur, sein Freund Grimaldi — wie neben dem Sturm die Nacht, an unglücklicher Liebe siedend, gleichfalls halb wahnsinnig, aber in umnachtender Schwermut. Die bloße Nachbarschaft wirkt auf Guelfo dämonisch wie ein böser Geist. Es ist Carlos neben Clavigo, Mephistopheles neben Faust. Wie eine gefürchtete und verlockende fixe Idee schwebt vor Guelfo von Anfang an der Gedanke des Brudermordes als die einzige Entladung, die dieser schrecklich gespannten Seele helfen kann, — das Schrecklichste lauert von Anbeginn in der Luft —, ein tief tragischer, mächtiger Griff.

Das tragische Seelen- und Leidenschaftsgemälde Guelfos ist das ganze Stück. Nur in den Gegenwirkungen seiner Seele werden uns die Ereignisse gezeigt. Die andern Mitglieder der Familie, übrigens in wenigen Zügen fein getroffen, verschwinden fast schemenhaft

neben ihm im Hintergrund. Die unselige Braut, reichen Herzens, die beiden Brüdern Gutes will, — die Mutter, die immer wieder den fürchterlichen Sohn mit den andern zu versöhnen sucht und, von wenigen Augenblicken abgesehen, nur Herzstiche dafür empfangt, der Bruder sanft und fein, mit sympathischen Zügen leise gezeichnet, — die stärkste Gestalt endlich der Vater, in der Weisheit und Ruhe des Alters, unter dem Einfluß der Frau zum Ausgleich bereit, aber doch ein Jähorniger und Unbill Rächender wie Guelfo selbst. Lange schnaubt der Held auf derselben Stelle. Das ist ein Mangel. Die Ereignisse, die dann die Tragödie herbeiführen, spielen hinter der Bühne. Nur die Gegenwirkung der Leidenschaft sollen wir sehn: Guelfo wird vom Vater geschlagen, all seine Wut geht gegen den Bruder, er mordet ihn. Hier endet dann das Familiengericht des Vaters das Stück. Er richtet und tötet den Sohn. Eine Familientastrophe auch hier, aber ganz als tragische Selbstzerstörung des Helden. Das Gericht des Vaters ist nur wie das letzte notwendige Wort.

In den leidenschaftlichen Ergüssen offenbart sich für Klingers Gefühl ein Heros, ein Löwe, ein Übermensch wie etwa in dem echten Sturm- und Drangausbruch (III 1): „Und wenn ich denke, Grimaldi, was das Leben ist, wie einer, der eine vermögende Seele hat, tief bei der Erde liegt und ein anderer mit einem schwachen, eitlen, schmeichlerischen Geist über ihn hinausstreitet und hoch sitzt! Ich bin nur Guelfo — ein Mensch, der wegen seiner Taten schrecklich unter Freunden und Feinden ist. Da ist Ferdinando, ein eitles, schwaches, elendes, püppisches Männchen, der von Empfindsamkeit viel schwächt, nichts als ein bißchen Mädchenseele hat.“ Dies zeigt auch, wie der Gegensatz der Brüder gesehen ist. Klinger hat große Momente der Steigerung. Wie noch an der Leiche der Neid um die Liebe durchbricht, die ganz Ferdinando gehört, — bei einem mächtigen Anschlag des Rainsmotivs —, das weist schon mehr auf die „Braut von Messina“

als auf die Räuber. Auch hier fehlt es nicht an Erinnerungen an die großen Geschichten der Bibel als das erste Vorbild dieser Poesie. „Ich stehe da,“ sagt der alte Guelfo, „wie Adam, als ihm der Gerechte erschlagen ward. Eva heult, die Braut klagt, Rain flucht den Alten.“

Wie das ganze Stück — man möchte sagen — als ein einziger großer, zwischendurch zuweilen aussehender Monolog Guelfos gestaltet ist, gibt es der Dichtung bei mächtiger Leidenschaftlichkeit eine große Zusammenfassung und Einheit, in der sich in allem Sturm und Drang die Schule Lessings nicht zu verleugnen scheint. In der rein innerlichen Entwicklung, die zugleich Familienkatastrophe ist und tragisch ausläuft, könnte man die Vollendung dessen erkennen, was Ugolino versuchte. Meisterlich weiß Klinger die Stimmung zu treffen und zu wecken, in die alles getaucht scheint. Ferdinando, die Braut ins Schloß führend, sieht — so erzählt er — plötzlich den eigenen Geist; die Sturmnacht heult um die Burg wie die Leidenschaften in Guelfo; über die Frauen, wie sie den Brautputz rüsten, legt sich Todestraurigkeit. Die Einheit der Stimmung ist in diesem Werk der dem Shakespeare abgelernte Zug. —

Der Vergleich des „Julius von Tarent“ mit den „Zwillingen“ ist heute noch so reizvoll wie am ersten Tag. Auch hier spielt der Streit um die Herrschaft wohl seine Rolle zwischen den Brüdern. Das Entscheidende aber ist die Liebe zu demselben Mädchen. Als würden die verschiedenen Möglichkeiten der Fragestellung nacheinander versucht. Die Eifersucht entzweit die Brüder, die nun — ein geistreicher Einfall — jeder in einem der hier möglichen Grundmotive leben, Julius ganz Liebe, Guido ganz Ehrgeiz; aus Ehrgeiz streitet er jenem das Mädchen ab. Stößt Liebe gegen Ehrgeiz, so gibt es im Aufbegehren eines Riesen gegen einen Riesen den großen Kampf. Es sind die Grundmotive edler Jünglingsnatur, — ein Kampf also von ewig menschlicher Bedeutung.

Nichts von der gewaltsamen Konzentration in dem Einen. Um die Geschichte beider Brüder handelt es sich, ja um die Geschichte des ganzen Kreises von Menschen, die alle auf ihre Art wichtig und lebendig sind: vor allem Blanca, die Braut, die Nonne geworden, um den Streit der Brüder zu ersticken, dann der Vater, der Fürst von Tarent. Alle haben mit einer gewissen schematischen Regelmäßigkeit ihren Begleiter, eine Erneuerung des französischen Vertrauten — wie anders als dessen dämonisches Aufleben in Grimaldi: neben Julius steht Aspermonte, neben dem Fürsten sein Bruder, der Erzbischof, mit der Gedankenwelt des hohen Geistlichen, neben der innig warmen Blanca — Cäcilia, die nicht liebende kalte Mädchenseele. Nur Guido, der Wilde, Ungefellige, Rauhe, steht allein.

In diesem Lebenskreis von Vater, Söhnen, Oheim, Brüdern, Braut spielt sich eine wirkliche Geschichte ab, die wir in einer Anzahl von Ereignissen miterleben. Der Vater, in Sorge um seinen Lebensabend und die Zukunft der Kinder, will sie von ihrer Liebe abbringen und versöhnen. Julius bereit, sein Fürstentum aufzugeben, gedenkt die Braut aus dem Kloster zu entführen; Guido, gegen ihn gereizt, lauert ihm auf. Ganz plötzlich ist der Mord da, — in starkem Gegensatz zu den Zwillingen, nicht als ein Schicksal, das von längst her über ihnen hängt. In ganz kurzen gebrochenen Tönen klingt das Rainsmotiv an. Der Vater — nach schweren Kämpfen — ist auch hier der Richter, gibt aber dann die Herrschaft auf und wird Karthäuser. Memento mori. Überall bemerkt man gegen den Affektenschwall und die Gewalttätigkeit der „Zwillinge“ mehr Gelindigkeit und Maß, die der durchgehende Charakter sind, wie es ja auch mehr im älteren Sinne eine sauber durchkomponierte Kunst ist. Mehr Lessing als Shatepspeare mit Einem Wort.

Aber nun quellen überall auch die neuen Töne hervor. Der Versuch ist doch, in Julius eine unendliche Leidenschaft zu schil-

dern. Eigentümlich genug, wie dabei so oft statt des heißen Gefühls die Reflexion, ja geradezu Philosophie und zwar platonisierende spricht. Daneben die Mädchenschwärmerei mit heißen und süßen Tönen. Das Klosterleben nimmt Leisewitz ganz im Sinne Rousseaus und der Empfindsamkeit. Der sprachliche Ausdruck, oft bis zur Ängstlichkeit gefeilt und abhandlungsmäßig, zeigt sich der Schwärmerei nicht unzugänglich. Ein reicheres wärmeres Leben ringt nach Sprache und dringt noch nicht durch. Es ist wie ein Nebeneinander von Götz und Emilia, warmes Leben in strenger, an der Tradition geschulter Form, ein richtiges Werk des Übergangs.

Auch bei Schillers Räufern handelt es sich um die Brüder, um Herrschsucht und Liebe und um die Beziehung zum Vater. Aber jene nehmen Brüder, um starke Wirkungen zu haben. Darum ist auch der Brudermord und das Gericht durch den Vater das schauerlich herausgearbeitete Ende. Schiller zuerst stellt das innerlich Große und Schreckliche der Familientragödie heraus. Er läßt in einer langen Entwicklung alle Beteiligten sich gegenseitig zum Verderben werden. Die seelische Katastrophe ist alles. So zerbricht Franz am Bruder; so wird Karl zum Henker an Vater und Braut; so schmilzt in ihrem Anblick seine Verblendung. Erst bei ihm entfaltet die Tragödie der Blutsverwandtschaft in den Urverhältnissen der Menschheit ihre furchtbare Tragik. Wie vertieft er den Gegensatz der Brüder, der sich bei allen Vorgängern findet, zum ausschließlichen Gegensatz, den es gibt. Sie sind Gegenpole der sittlichen Menschheit. Seine Tragödie wächst weit über alle jene Kämpfe um Liebe und Herrschaft heraus. Wenn bei ihm der „Unmensch“ seinen finstern Weg verfolgt und Karl, der in rechtem Sinne ein „Mensch“ ist, unschuldig in seine Schuld rennt, so führt er die ganze Schrecklichkeit der großen Tragödie herauf, bei der die Angelegenheiten der Menschheit im Spiele sind. Es ergibt sich die riesige Spannung eigentlich in zwei großen Tragödien, die dadurch Eine sind, daß sie zusammen den Umkreis

der sittlichen Menschheit erfüllen. Die wahre Tragödie der Familie, der wahre Gegensatz der Brüder ist radikal getroffen. So sehr ist bei allen Vermittlungen in der Zeit das Werk des Genies doch allemal völlig neu.

Die Räuber haben nicht das quellende Leben des „Götz“, das sich an sich selber freut, und das in lyrischen Stimmungsakzenten immer wieder den eigentümlichen Ausdruck findet. Die Gestalten, statt sich ins Unendliche zu individualisieren, werden alle auf ein einfaches, echt tragisches Lebensmotiv zurückgebracht, wodurch sie schon im Jugendwerk eine Art von typischer Geltung bekommen. Die dramatisch vereinfachende und kontrastierende Form ist in Schiller von Anbeginn mächtig. Dennoch tut auch hier wie im „Götz“ eine ganze Welt, ein Lebensganzes sich auf, nur in wie anderem Sinn! Nicht in der Fülle seiner Erscheinung; aber in den wenigen Gestalten ist die ganze sittliche Welt nach ihren Grundmotiven in Frage. Aus dem sittlichen Pathos speist sich die tragische Intuition. Endlich sind die Räuber wie Götz Stimme der Jugend und einer neuen Generation in der Lust zur Freiheit, der Freude an dem Selbsthelfer. Auch dies wie anders! Wenn Götzens Selbsthilfe nur Selbstbehauptung, Karls ist Auflehnung und zwar eines lebendigen Gewissens und damit sittliches Gericht über die ganze Zeit. Hier gehen wieder miteinander das dramatische Temperament und das sittliche Pathos. Nicht eine genial sich ausströmende Jugend spricht, sondern eine reflektierende, der es ernst ist um die sittliche Stellung zur Welt.

In weit größerer Nähe erscheint er zur Emilia durch den dramatischen Formensinn. Eine Formeigentümlichkeit ist beiden Werken gemein. Wie in Emilia nach zwei Akten Vorbedingungen in den drei letzten die eigentliche Tragödie folgt, so gibt Schiller bis in die fünfte Szene des vierten Akts Vorbedingungen, dann erst in der Katastrophe die eigentliche Tragödie. Man sieht, hier fehlt die rechte Verteilung der Gewichte. Mit dem Erlahmen in

der Mitte zahlen wir für die noch minder entwickelte Reinheit des Forminstinkts. Weit mächtiger aber sind die Räuber an genialer dichterischer Gewalt. Hier ist souveränes Dichtertum mit der Zucht der Tragödie vereint. Auch eine Ähnlichkeit der geistigen Grundrichtung ist da. Als ein sittliches Gericht entwickelt sich auch Lessings Stück mit einem Nebensinn politischer Satire. Nur bleibt das knappste Andeutung. Bei Schiller schreitet das sittlich richtende Pathos mit Gewaltschritt; zur politischen kommt die soziale Satire hinzu. Auch hier scheint, daß erst er zu vollem Ausdruck bringt, was bei den andern nur in Andeutungen sich hervorwagt.

Mit Goethe gemeinsam, von den andern unterschieden schreibt Schiller deutsche Tragödie; wie Lessing, unterschieden von den andern, Tragödie der Gegenwart. Ihm allein eigen ist die Virtuosität der Massenbewegung. Hier zeigt er sich als der geborene Herrscher des Theaters. Er achtet die Gesetze des Dramas genug, um sich nie um die Wirkung zu bringen. Aber er ist dennoch unerhörter in seinen Wagnissen als irgend ein Stürmer und Dränger. Er ist es, weil er in Tiefen dringt, die sie nie berühren, — denn er ist die größere Natur. Nach allem, was die Zeit vorbereitet hat, erscheint er im Bereich des Dramatischen als der Größte, als die Erfüllung, als der eigentliche geborene Tragiker.

3. Shakespeare, Rousseau, Cervantes.

Über die kleineren Geister hinweg reicht Schiller als der erste, der wieder an die volle Größe germanischer Tragödie rührt, Shakespeare die Hand. Im Grunde ist doch dieser sein Meister gewesen. Was er ihm danken mag, wollen wir erwähnen. Einige entferntere Beziehungen zu großer Literatur bleiben dann noch zurück.

Franz Moor verleugnet nicht die Verwandtschaft mit Richard III., der wie er ein physisches Scheusal ist, und in dem wie in ihm das Böse nackt vor Augen liegt. Den Unterschied gibt der im höchsten Sinne historische Geist der Shakespeareschen Tragödie.

Richard III. ist ein Riese, vor dem wir staunen. Er zeigt den staatsmännischen Willen zur Macht so rein, daß er uns wie unter dem Eindruck einer Naturnotwendigkeit bannt. In blutiger und fürchterlicher Zeit ist er der einzige, der ihre Zeichen begriff. Alle haben sie gesündigt in Verrat und Mord, aber sie leiden darunter, mit schlechtem Gewissen. Was sie alle halb, er allein ist es ganz; ein Vorzug, der immer gilt: auf großem, grausigem historischem Hintergrunde der eigentliche Ausdruck des öffentlichen Lebens, wie es nun ist. Dies ganze Leben tritt mit ihm in die Krise; das Stück ist ein Weltuntergang, — einer Welt, die so mit Blut und Verrat, mit Untreue und Unrecht beladen, daß sie verschwinden muß, damit eine neue komme; in den wenigen lichten Zügen des jungen Richmond am Ende taucht sie empor. Nur ein Engländer, der mit einem großen Staate lebt, konnte so gestalten. Shakespeares Überlegenheit über Schiller ist an dieser Stelle eine solche des englischen Lebens.

Um den Helden entfaltet sich der große Kreis kurz und schlagend charakterisierter Gestalten von öffentlicher Bedeutung, — jede zugleich ein Repräsentant. Aber alles faßt sich zusammen in ihm. Seine Entwicklung umschließt sie und bedeutet für sie alle das Verhängnis. Wir erleben es mit seiner Notwendigkeit, und wie dabei alle sittlichen Mächte draufgehn, Freund, Bruder, Vetter, Nefte, Mutter, Frau bis zu der letzten gewaltigen Krisis, die in gewissem Sinne wiederklingt in der des Franz Moor: zur Verzweiflung des Bösen in sich selbst und einem Selbstgericht erschütternder Art. Wir sprechen von Richards Monolog in der dritten Szene des fünften Aktes. Das Gewissen erwacht und schreit mit tausend Zungen; alle Untaten liegen auf ihm, er fürchtet sich selbst, er haßt sich. Der Zerstörer hat sich selbst zerstört und erbebt vor sich selber. Den gleichen plötzlichen Schauer finden wir in der Theaterausgabe bei Franz. Auch klingt selbst in den Worten an (allerdings zugleich) an eine Stelle des Mac-

beth): Richard (III 2): „Wie ich einmal bin, So tief im Blut reißt Sünd in Sünde hin,“ Franz (IV 2): „Bin ich doch ohnehin schon bis an die Ohren in Todssünde gewatet, daß es Unsinn wäre zurückzuschwimmen, wenn das Ufer schon so weit hinten liegt. — — Also vorwärts wie ein Mann.“

Die schreckliche Entwicklung wird begleitet von dem Chor der Frauen, auch sie z. T., wie Margarete, von Schuld beladen, weit mehr aber Trägerinnen des Unglücks und als Weiber doch immer fühlende Menschheit. Wie das Klagelied der leidenden Menschheit begleiten sie das Stück, keineswegs nur in lyrischen Tönen. An der entscheidenden Stelle, da Richard zum letzten Kriege zieht, greifen sie ein, — erste Veranlassung oder besser erstes Zeichen des Bruchs in seiner Seele. In all die Männerschrecklichkeit klingt das weibliche Mitgefühl hinein. Der Kreis der Menschheit vollendet sich, fast mit einer Bewußtheit antiker Kunst. Man kann die Stellen nicht lesen, ohne an den Chor zu denken. Schiller selbst fand später in Richard III. den Geist der griechischen Tragödie. Neben der Lebensfülle, die das Werk bei aller Konzentration besitzt, verschwindet denn freilich Schillers abstrakt genommener Bösewicht. Und es ist ein Jugendwerk, von 1593.

Stärker als die Nachwirkung Richards III. erscheint die des Othello (etwa 1602). Es war das erste Stück, das Schiller von Shakespeare kennen lernte, an dem sich seine Glut für ihn entzündete. Professor Abel benutzte es als Beispiel zur Verdeutlichung eines Konflikts der Pflichten, — ein Thema, das in Schillers Jugendphilosophie seine Rolle spielt. Jago ist wie Franz ein reiner Intrigant; wie durch Franz wird durch seine Intriguen in einer arglos edlen Natur eine Reaktion ausgelöst, die deren Verderben und die eigentliche Tragödie ist. Sogar der Bau des Werks ist dem der Emilia und der Räuber ähnlich. Die beiden ersten Akte geben nur Vorbedingungen, die drei letzten in der abrollenden Katastrophe das eigentliche Werk.

Shakespeares vollendete Kunst offenbart sich in dem, was den Othello unterscheidet so gut von den „Räubern“ wie von Richard III. In diesem ist der Schurke Konzentration einer ganzen Welt, die mit ihm zu Grunde geht. In Othello liegt die Tragödie in der edlen Natur selber. Als Kontrast zu dieser ist der Schurke gegriffen. Jene reagiert in ihrer Arglosigkeit mit einem elementaren Naturausbruch fürchterlicher Leidenschaft. Sein Kontrast ist daher ein kalter, naturloser, kleinlich aufs Zersehen gerichteter Intrigant — fast wie bei Schiller. Aber bei diesem rückt er dann so gut wie gleichberechtigt neben dem Bruder auf; das Ganze schwillt zu zwei ineinander geschobenen Stücken an. Shakespeare weiß den Intriganten, obwohl er auch bei ihm alle Schritte bedingt, doch im Hintergrund zu halten. Das Werk bleibt reine Leidenschaftstragödie und sinkt nicht zum Intriguenstück herab wie die Räuber im ersten Teil. Der Gegenstand der Wut des Othello endlich ist nicht wie bei Karl ein Abstraktum, die gesetzliche Ordnung der Welt, sondern warmes Menschenleben, Desdemona, sein anderer Kontrast, Leidenschaft der Hingebung wie seine des Ergreifens und Besitzes, alle Süße der Unschuld, die im ungerechten Leiden ihre ganze himmlische Schönheit entfaltet. Sogar dem kleinen Rodrigo gibt Shakespeare seine Stelle im Ganzen, verliert ihn nicht aus den Augen, wie es Schiller wohl mit Hermann geht. Er nimmt ihn als den gewöhnlichen Durchschnittsmenschen, der unter den Stürmen titanischer Schicksale, welche die reich angelegten Naturen zerstören, ahnungslos-blind seines Weges geht, — gleichsam der Abschluß des Stückes nach unten. Als reine Leidenschaftstragödie des natürlichen Menschen kann das Werk nie veralten. Karl Moor — obwohl um Jahrhunderte jünger — hat weit mehr besondere Zeitfarbe, die ihn uns fremder macht. Othello ist unter den großen Werken Shakespeares das regelmäßigste, das moderner Konzentration am nächsten steht.

An der Gestalt des Franz hat außer Richard und Jago noch

eine Gestalt aus König Lear (um 1604) mitgearbeitet, der Bastard Edmund. Die Ähnlichkeit geht abermals weiter. Auch dieser arbeitet gegen einen Bruder, gibt einen Vater schimpflichem Tode preis und ist ein kalter Buhler mit zwei Schwestern. Sogar beginnt er wie Franz seine Intrigue mit einem gefälschten Brief. Wieder beobachten wir die abwägende Shakespearische Kunst. Denn auch Edmunds Gestalt ist nur ein Widerspiel, um so viel reicher, wie die Tragödie hier reicher ist, so daß die Kontrastgestalt sich in einer ganzen Nebenhandlung entfaltet. Diese wirkt neben dem Fürchterlichen der eigentlichen Tragödie wie ein Rahmen gelinderer Ereignisse, die unter andern Umständen noch unser Blut erstarren machen würden. Es handelt sich um ein Abstufen des Schrecklichen.

Edmund selber ist daher wieder nur im Ganzen des Werks zu begreifen. Dieses gibt ein sittliches Chaos, wie Schiller es gestaltet hat, die Auflösung einer Familie durch deren Glieder selbst, aber mit diesem bedeutenden Unterschied, daß hier der Vater Gegenstand der Tragödie ist. Die Familie zersezt sich durch den Undank der Kinder. So lösen sich die heiligen Bande der Scheu. Das wird erlebt von einem Greise, der, je tiefer er ins Leid kommt, bis in die Raserei des Schmerzes über den Undank hinein, umso mehr in sich einen neuen Menschen entfaltet, nämlich den Tiefsinn, den Herzensadel und Herzensreichtum einer wahrhaft königlichen Natur. Dadurch wird sein Erlebnis zu einem großen Gericht über das Menschenleben (IV₆), bis zu der bohrenden Frage des Tiefsinns: Was ist der Mensch? (III₄). Und was nur wahnsinnig machen kann in der grausen Unbekümmertheit der Dinge, das kommt zusammen, — zuletzt der Tod des treuen Lieblingskinds; denn der Tod fragt nicht, wen er trifft. Ein Weltgericht über den Menschen, ein Lied vom Menschenlose ohnegleichen. Dieses Ganze wird mit dem offenbarsten Kunstbewußtsein hineingestellt in eine wilde, noch rauhe Welt. Sie rufen nicht Gott an, sondern die Natur und heidnische Götter. Wir bewegen uns in heidnischer

märchenhafter Vorzeit. Und die Natur spricht in elementaren Stürmen selber mit.

Edmund ist gerade der Mann der bloßen Natur, — ein reines Naturprodukt, außerhalb der Formen von Sitte und Sittlichkeit gezeugt, losgesprochen von jedem sittlichen Gesetz, eine pure rohe Naturkraft, aber in dieser mächtigen Welt mit der tierischen Pracht und Fülle der Natur, ein schöner, starker Mensch. Wieder aus dem Ganzen der Tragödie ergeben sich die Züge der einzelnen Gestalt.

Wie fein und bezeichnend ist doch dieser Unterschied: dem reifen weisen Manne gestaltet sich die Familientragödie im Schicksal des Vaters. Der Name des Vaters ist das Heiligtum der Familie. Wenn die Kinder ihn von sich stoßen ins Elend, ist die sittliche Auflösung voll. Schiller aber ist jung, und unwillkürlich wird ihm sein Werk zu einer Geschichte der Jünglinge, der Brüder. Sein Vater ist ein Schatten. Aber so groß ist der innere Zwang der Wahrheit. Zum sittlichen Weltgerichte wird auch sein Stück erst, als das Schicksal des Vaters in der Katastrophe in den Mittelpunkt rückt.

Neben der Fülle und Höhe der Shakespeareischen Kunst wird es für jeden schwer sein, sich zu behaupten. Er weiß — in Richard III. — eine Katastrophe des ganzen öffentlichen Lebens zu gestalten. Er trifft wie kein anderer den ewig menschlichen Affekt mit seiner gewaltigen Natursprache. Er ist der höchste Meister der dramatischen Organisation, der seine Menschen gruppiert und schattiert, so daß jeder im Farbkreise des Ganzen seine bestimmte Nuance erhält. Hierdurch versteht er, in jedem Werk das Ganze eines vollkommenen Lebensbildes aufzurollen.

Schiller hat zunächst an Shakespeares großen Schurken gelernt. So viele Züge seines Franz aber auch zurückweisen, er versteht doch bereits, ihm die Zeit- und Sittenfarbe der eigenen Gegenwart zu geben. Auch nimmt er in Shakespeareischer und doch völlig eigener Art ihn als Kontrastfigur zu Karl. Auch er also sieht seine Menschen von vornherein im Ganzen seines Werks.

Auch in seinem Werk handelt es sich bei aller größeren Enge um ein ganzes und vollständiges Lebensbild. Aber gerade hier liegt seine Eigenheit. Wenn er Franz und Karl wie die Gegenpole sittlichen Lebens gegeneinander stellt und den Kampf um das ewige Gesetz des Menschseins in ihnen zum Austrag bringt, dann handelt es sich ja bei ihnen um das Leben selber und seine sittlichen Gründe. Die Sache der ganzen Menschheit ist in ihnen in Frage, — ein sittliches Weltgericht auf Schillers Art.

Diese Weise der Kunst und Tragik mit ihrer Gedankenhaftigkeit ist ganz Schiller eigen. Daß auch hierbei große Tragödie lebendig wird, hat er bewiesen. Das Ergebnis, auf das wir hier stoßen, ist von großer Bedeutung. Die ganze Entwicklung von Gerstenberg bis zu Schiller spricht auf jeder Seite von Shakespeare. Schiller aber ist der einzige, der bereits im ersten Werk kraft einer nur ihm eigenen Art der tragischen Anschauung eine selbständige Form großer Tragödie neben Shakespeare hingestellt hat. —

Eine blässere und entferntere Beziehung zur französischen und zur griechischen Tragödie wird doch nicht abzuleugnen sein. Ein wenig vom Geiste Corneilles lebt wohl auch in den Schillerschen Helden — in der Art, wie Größe sie verlockt, Bewunderung ihr Stachel ist. Das Element naiver Selbstbewunderung scheint ihnen nicht fremd. Wenigstens als Worte aus der tragischen Dichtungswelt der Griechen geben sich die vielen Beziehungen auf das gewaltige Schicksal, auch der Hinweis auf den Finger der rachekundigen Nemesis. Aber wirklich die Seele griechischer Tragik atmet in Moors Überhebung, mit der er hineingreift in Recht und Amt Gottes, in das Weltgericht. Die Hybris, die Vermessenheit ist sein Verderben. Wie er aber — es ist der tiefste tragische Moment — mit der Binde um die Augen seines Weges geht, mit jedem Schritt dem vermeintlichen Recht entgegen das entsetzlichste Unrecht und den eigenen Untergang herbeiführt, so daß eine gewaltige Enthüllung die letzte Katastrophe ist, das erinnert nicht nur im allgemeinen an

griechische Tragödie, sondern geradezu an den „König Ödipus“ des Sophokles. Es mag seine tiefen Gründe haben, daß Schiller gerade dieses Stück später so grenzenlos bewundert hat. — —

Karl Moor, der nicht Shakespearisch ist, hat andere Quellen in der großen Literatur und zeigt sich gerade darin als die eigentlich moderne Schöpfung Schillers. Die Anregung durch Rousseau und Cervantes hat er selbst bekannt. In der Rezension zitiert er das Wort, das Helfrich Peter Sturz aus Rousseaus Munde berichtet und das wir genauer als Schiller mittheilen: „Plutarch hat darum so herrliche Biographien geschrieben, weil er keine halb große Menschen wählte, wie es in ruhigen Staaten Tausende gibt, sondern große Tugendhafte und erhabene Verbrecher.“ Daher also der Plutarch im Munde Karl Moors. Wenn der Verbrecher für etwas Erhabenes gilt, so klingt darin schon der Protest gegen den dumpfen moralistischen Durchschnitts- und Zeitverstand. Schiller — hier wie immer radikal — macht dann das Verbrechen gar zum Aufschrei des Guten. Man möchte sonst sagen: Karl gegen Franz ist Rousseau gegen Voltaire. Das Freiheits- und Natursehnen Rousseaus klingt wieder in Karl und seinem Dichter als in der ungebrochenen Kraft eines hochgearteten deutschen Jünglings.

„Jedermann“, erklärt der Rezensent Schiller, „kennt den ehrwürdigen Räuber Roque aus dem Don Quixote.“ Mit diesem Wort versetzt er uns in jene bekannte Episode voll echtesten Räuberromantik. Der Mann von starkem Körper, mehr als mittlerer Größe, von ernstem Blick und brauner Farbe, auf seinem gewaltigen Pferd, mit vier großen Pistolen an der Seite, erscheint gewiß als ein Vorgänger des Karl Moor, mehr noch durch sein mitleidiges Gemüt; auch er ist der edle Rächer für sich und andere. Der Reiz des Räubertums ist da, wenn auch noch nicht in der modernen Überspanntheit, daß in ihm als einer Gottesgeißel ein sittliches Weltgericht beansprucht wird. Er zeigt nur in dem mißachteten Beruf den sittlichen Adel einer großen Natur. Nicht nur in der gering-

wertigen Schauer- und Räuberpoesie nach Schiller findet man das gleiche, sondern z. B. auch bei Balzacs großem Räuber im Père Goriot, bei B. Hugo in den Misérables, in dessen sentimentaler Schilderung der Verbrecher zu einem Ideal von Sittlichkeit wird.

Nehmen wir die Beziehung der Räuber zum Don Quixote in der Tiefe. Der edle Junker setzt mit aller Aufopferung das Leben ein für ein Ideal, aber das Ideal ist ein unmögliches. Es ist das spezifisch moderne Problem des nicht mehr naiven Menschen, der den idealen Gehalt des Lebens nicht selbstverständlich in sich trägt, sondern der ihn im Gegensatz zur umgebenden Welt suchen muß. Genau dasselbe ist der Fall des Karl Moor, der gleichfalls das sittliche Ideal wirklich machen und leben will, da, wie er meint, das bestehende Leben es verleugnet. Es ist derselbe Gegenstand, dort in der Anschauungsweise des Humors, hier in derjenigen des sittlichen Pathos. Dort ist der Idealist ein unschädlicher Sonderling, das Ideal unmöglich, weil geschichtlich überholt. Hier ist es der sittliche Wille selber, der sich aufbäumt, aber das Ideal dennoch unmöglich, nach Gründen, die im Wesen des Sittlichen selber liegen. Dem einzelnen Menschen kommt nicht zu, Weltrichter zu sein. Dort antwortet die Wirklichkeit in all ihren derbsten allzu wirklichen Formen. Der Humorist lebt mit dem Recht des Wirklichen und versicht es gegen die Grille. Der Tragiker des sittlichen Pathos lebt mit der Idee. Sie weist die Anmaßung des Menschen in seine Schranken und wird ihm zum Schicksal. Humor und Pathos sind die beiden Ausdrucksformen für die Menschheit, die ihre Naivität verloren hat. Eine tiefe Beziehung liegt vor. Auch hier bewegt sich Schiller in den großen Grundrichtungen moderner Literatur. Er setzt auf seine eigentümliche Weise in gewissem Sinn nicht nur Shakespeare fort, sondern auch Cervantes. In der Vorrede heißt es: „So war der seltsame Don Quixote fertig, den wir im Räuber Moor verabscheuen und

lieben, bewundern und bedauern.“ Unsere ganze Betrachtung schließen wir mit Schillers Wort in der Rezension: „Wofern ich mich nicht irre, dankt dieser seltene Mensch seine Grundzüge dem Plutarch und Cervantes, die durch den eigenen Geist des Dichters, nach Shakespearischer Manier, in einem neuen, wahren und harmonischen Charakter unter sich amalgamiert sind?“

Zweiter Abschnitt.

Von den „Räubern“ bis zum „Don Carlos“.

Erstes Kapitel.

Schillers Leben vom Austritt aus der Karlschule bis zur ersten Übersiedelung nach Weimar.

Schillers dramatische Taten, die doch sein wesentliches Geschenk an die Nation sind, gliedern sich ganz von selbst in zwei große Gruppen. Die erste umfaßt die Werke seiner Jugend von den „Räubern“ bis zum „Don Carlos“, die zweite die Werke des reifen Mannesalters vom „Wallenstein“ bis zum „Wilhelm Tell“. So sehr „Don Carlos“ uns mit dem Dichter in eine neue und höhere Welt erhebt, so gehören doch jene Werke der Jugendzeit zusammen als Ausdruck desselben Geistes, sowie der gleiche, seiner selber bewußt gewordene Kunstgeist die ganze mit dem „Wallenstein“ beginnende Dramenreihe durchdringt. In diesem Sinne macht Schillers erste Übersiedelung nach Weimar den großen Wendepunkt seines Lebens aus. Dort in Weimar beginnen die Entwicklungen, mit denen er sich von der Jugend loslöst und die eigentümliche Reife seines Wesens erringt. Die ganze Zeit aber von seinem Austritt aus der Akademie bis zur Übersiedelung nach Weimar stellt sich als eine Einheit dar für denjenigen, der in ihr das immer gleiche Schauspiel sieht des jungen Mannes, den die Schule entlassen hat und der sich nun sein eigenes Leben schaffen

soll, der wieder und wieder sucht, gefunden zu haben glaubt und enttäuscht wird. Es ist eine Zeit des hin- und herwogenden Suchens, in der die Welle des Lebens ihn in der Gewalt hat. Erst der Mann, der nach Weimar geht und sich unter den dortigen Größen seinen Platz sichern will, hat sein Leben fest in der eigenen Hand. Wir berichten über die Lebensumstände Schillers, soweit es uns für das Verständnis seiner Arbeit wichtig ist, und begreifen in einer zusammenfassenden Schilderung die ganze Zeit bis zum Abschied von Dresden. Um die Daten zu geben, — wir verfolgen Schillers Lebensgang vom 15. Dezember 1780 bis zum 20. Juli 1787.

Ganz von selber bezeichnen sich innerhalb dieser Zeit die einzelnen Kapitel, deren wir fünf unterscheiden: Stuttgart, die Flucht, Bauerbach, Mannheim, Leipzig und Dresden.

1. Stuttgart.

Der wesentliche Inhalt der Stuttgarter Zeit ist die Herausgabe der „Räuber“ mit ihren Folgen, unter denen die für Schillers Lebensentwicklung wichtigste der sich immer mehr verschärfende Gegensatz zum Herzog war, der ihn schließlich zur Flucht aus dem Vaterlande zwang.

Von Anfang an hatte er gegen die „Vatergüte“ seines Herrn ernste Einwände auf dem Herzen. Dieser hatte bei Schillers Übergang zum Studium der Medizin den Eltern versprochen, er werde ihn in diesem Fach besser versorgen können. Nun bestand die Versorgung darin, daß Schiller als Regimentsmedikus zum Grenadierregiment Augé kam, einem Regiment verwahrloster Leute, so daß es zum Sprichwort in Stuttgart geworden war, und „zu Augé kommen“ bedeutete etwa so viel wie auf den Hund kommen. Die Besoldung betrug monatlich 18 Gulden. Das Gesuch des Vaters, dem Sohn in seinen Mußestunden die Ausübung der Privatpraxis in Zivilleidern zu gestatten, wurde rund

abgeschlagen. „Sein Sohn soll Uniform tragen.“ In dieser unkleidamen Uniform, die den hohen hageren Mann unnatürlich einpreßte, wirkte er — und seine Freunde empfanden es — wie eine Karikatur, wobei dahingestellt bleibt, ob es eine Karikatur auf Schiller oder eine Karikatur auf den württembergischen Militärdienst war. Der Degen ohne Offiziersquaste galt ihm als das verhaßte und schämliche Symbol der Subordination. Der Mann, wie er da auf der Wachtparade erschien, war ein lebendiger Widerspruch.

Etwas wie Freiheit nach dem langen Zwang der Akademie war es ja doch. So elend die Bude am Kleinen Graben aussah, die Schiller im Januar 1781 bezog — im Erdgeschoß, ein Tisch, zwei Bänke, zwei Feldbetten im Kofen, ein Ofen zum Heizen und Kochen, an der nackten Wand Kleidungsstücke, in einer Ecke ein Haufen Kartoffeln und oft Scherben von Flaschen und Tellern darauf, in einer andern später ein Haufen Exemplare der „Räuber“ — und dies Paradies teilte er noch mit dem abenteuerlustigen Leutnant Kapf —, es war doch immer eine eigene Behausung. Da empfing man die Freunde, wie es einem gefiel, oder man versammelte sich mit ihnen am großen runden Tisch im Wirtshaus zum Ochsen an der Hauptstätterstraße. Sehr bescheiden waren die Gelage. Der Weintonsum Schillers stieg nur selten von einer halben auf anderthalb Maß. In Stuttgart genügte das, um ihn in den Ruf eines wilden Menschen zu bringen. Gespräche und Lustigkeit bewegten sich ganz im Ton der „Räuber“. Schillers feurige Persönlichkeit beherrschte den ganzen Kreis und hielt ihn zusammen, Leutnant Scharffenstein, den wiedergewonnenen Freund, die Bibliothekare Petersen und Reichenbach, den tüchtigen Medikus Hoven, den Hofbildhauer Danneder, den Hofmusiker Zumsteeg. Alle blickten zu ihm empor und bewahrten ihm über das Leben hinaus bewundernde Freundschaft. Ein Stückchen kraftgenialischen Jugendübermutes lebte in ihnen, dem man seltsam

genug doch überall die philiströse Enge der Stuttgarter Welt anmerkt.

Die Besserung seiner mißlichen Geldzustände suchte Schiller auf dem Wege der Literatur. Er gab in Mäntlers Verlag die „Nachrichten zum Nutzen und Vergnügen“ heraus, eine Zeitschrift ohne alle literarische Bedeutung, die ihm nur einige spaßhafte Kämpfe mit dem Stuttgarter Zensor eintrug. Kampf ist die Signatur auch seiner andern literarischen Unternehmungen. Mit vollem Bewußtsein als Gegenstück zu Stäudlins Schwäbischer Anthologie gibt er seine Anthologie auf das Jahr 1782. Ebenso begründet er später — Ostern 1782 — mit Abel und Petersen zusammen das Württembergische Repertorium der Literatur in der ausgesprochenen Absicht, Professor Haugs einst verdienstliches, nun aber altersschwaches Schwäbisches Magazin zu ersetzen und Schwaben durch eine vornehme Zeitschrift in die Literaturbewegung Deutschlands einzuführen. Um größere Einsätze handelte es sich bei den „Räubern“, die in jeder Zeile Kampf und Aufruhr sind. Auch ihre Herausgabe war übrigens zugleich sehr stark eine Geldspekulation. Freund Petersen soll in Mannheim einen zahlenden Verleger finden. „Höre Kerl! wenn's reussiert. Ich will mir ein paar Bouteillen Burgunder drauf schmecken lassen. Leb recht wohl!“ Schillers Lieblingswein, der Burgunder, konnte nicht getrunken werden. Er mußte sich entschließen, das Stück im Selbstverlag herauszugeben. Statt einer Einnahme brachte es ihm Schulden. Diese wuchsen in den bösen folgenden Jahren und waren ein nagender Wurm in seinem Leben.

Schiller schickte die Bogen dem Buchhändler Schwan wohl in der stillen Hoffnung, dieser werde das Werk in seinen Vertrieb übernehmen. Schwan ließ sie dem Freiherrn von Dalberg, dem Intendanten des Mannheimer Theaters, vor. Dieser knüpft mit Schiller an. Es eröffnet sich die Aussicht, „die Räuber“ auf der Mannheimer Bühne spielen zu lassen.

Das Buch erscheint. Mächtig ist der Widerhall, der der Stimme des Propheten in der Literatur antwortet. Wie ist mit einem Male Schillers ganze Lage verändert. Die Augen der Welt sind auf das junge schwäbische Genie gerichtet. Neugierige und berühmte Reisende suchen ihn auf, Leuchsenring, Nicolai, — nicht ohne einen sehr erstaunten Blick in die bunte Wirtschafft seiner Parterrestube zu tun. Wieland schreibt einen verbindlichen Brief. Der arme Schubart in seiner Gefangenschaft, der als der Schwächere an der schwäbischen Not zugrunde ging, aus der Schillers kühnere Männlichkeit ausbrach, pries sich selig, Schiller zu umarmen, der als ein Dr. Fischer bei ihm auf dem Hohenasperg eingeführt wurde, und begrüßte Schillers Mutter mit dem Gruß der Elisabeth an Maria. Und nun gar die erste Aufführung der Theaterbearbeitung am 13. Januar 1782 mit ihrem ungeheuren Erfolg. Schiller — ohne Urlaub mit seinem Petersen hingereist — war dabei. Ein junger Dichter, der mitanschaun darf, wie diese riesige Lebenswirkung von ihm ausgeht, wird dem Theater rettungslos verfallen sein. In diesen Stunden fielen die Würfel über sein Leben. Nach der Aufführung war er mit den Schauspielern zusammen in fröhlicher Tafelrunde bei Wein und berauschendem Gespräch! Er sah die Menschen um sich versammelt, denen er zu großartiger Bewährung ihrer Kunst Gelegenheit gegeben hatte. Er sah sie in der doppelten Illusion des schaffenden Geistes unmittelbar nach seiner lebendigen Einwirkung auf die Menschen, nach der er immer glaubt, die Seelen hineingezwungen zu haben in ein inneres Verhältnis mit ihm selbst und seiner heiligen Sache, und des glaubensvollen Jünglings, der sich auf die so Gewonnenen verläßt und ihnen die Zuverlässigkeit zutraut, sich für ihn nach seinem Werte einzusetzen. Schon in seinem ersten Brief an Dalberg findet sich eine Andeutung, wie gern er bereit sei, sich in Mannheim niederzulassen. Mit welchen Zukunftsträumen mag er zurückgefahren sein!

Als bald brach der Konflikt mit dem Herzog aus. Dieser war nicht unempfindlich für den Ruhm, der durch Schiller, wie er meinte, auf ihn selber und seine Akademie fiel. Es war der erste Zögling, der die Blicke der Welt auf sich lenkte. Auch ertragen, wie bekannt, Selbstherrscher, die ihrer Sache gewiß sind, das freie Wort weit besser als schwächere und liberalere Regierungsformen. Immerhin bedurfte es wohl kaum der Aufschrift in *tyrannos*, die das Titelbild der Räuber in der zweiten Auflage schmückte, um in ihm den Nizel zu wecken, daß dieser Mann seine Macht fühlen sollte. Hatte jeder Württemberger das Gesetz seines Lebens vom Herzog zu empfangen, so doch vor allem dieser, der sich so eigenmächtig den eigenen Weg schuf.

Im Mai 1782 verreist der Herzog. Für diese günstige Zeit erbittet sich Schiller von Dalberg eine Aufführung der „Räuber“ und reist — abermals ohne Urlaub — mit zwei befreundeten Damen, Frau Henriette von Wolzogen und Frau Hauptmann Bischer — wie man sagt, der Laura seiner Oden, — nach Mannheim. Die Sache wird bekannt. Der Herzog läßt ihn kommen. „Er ist auch in Mannheim gewesen, ich weiß alles; ich sage, Sein Obrister weiß darum.“ Dies leugnet Schiller. Er selbst erhält vierzehn Tage Arrest. In dem knirschenden Grimm über diesen Zwang brutaler Gewalt und erstickenden Unverständnisses nach den herrlichen Tagen der Freiheit, des Glanzes, des Ruhms kamen ihm die ersten Bilder seiner Luise Millerin. Er sah, welche Förderung er in seinem Vaterlande für sein Schaffen zu erwarten hatte.

Was noch hinzukam, ist für unser heutiges Gefühl die reine Tragikomödie. Spiegelberg nennt in der dritten Szene des zweiten Aktes das Graubündner Land „das Athen der heutigen Gauner“. Dadurch fühlte sich ein unberufener Westfale in seinen Sympathien für die Schweiz beleidigt und griff Schiller in den Hamburgischen Adress-Comtoir-Nachrichten an. Dr. am Stein in Chur nahm die

Kol. und
Lille-

Denunziation auf. In dem herzoglichen Garteninspektor Walter in Ludwigsburg fand man ein Subjekt, das erbärmlich genug war, die Sache an den Herzog zu bringen. Dieser, wie derartige autokratische Naturen meist, gegen nichts empfindlicher, als wenn man ihm äußere Ungelegenheiten, Scherereien und Standale einbrocht, läßt Schiller wiederum vorfordern. Als der „Vater“-Herzog nimmt er die Sache in die höchsteigene Hand. Er verbietet Schiller alle nicht-medizinische Schriftstellerei. „Ich sage Ihm, bei Kassation schreibt er keine Komödien mehr.“ Die Versuche Schillers, einen Widerruf, eine Milderung herbeizuführen, erbitterten den Herzog immer mehr. Wenn sich der Regimentsmedikus noch einmal herausnehme, an den Herzog zu schreiben, sei er in Arrest abzuführen.

Karl Eugen war der Mann, seinen Willen durchzusetzen. Hohentwiel und Hohenasperg, Moser und Schubart sprachen als beredte Zeugen.

In diesem Augenblick war Schiller zur Flucht entschlossen. In dem Württemberg Karl Eugens gab es keinen Platz für den Dichter Schiller. Er sollte den angeborenen Beruf opfern um der Launen und Willkür des Despoten willen. Wenn er sich dem entzog, tat er es, weil man Gott mehr gehorchen soll als den Menschen.

Der günstige Moment bot sich bei den großartigen Empfangsfestlichkeiten für den Großfürsten Paul von Rußland, dessen Gattin eine Nichte Karls war. Während in der rechten Aufregung kleiner Residenzen ganz Stuttgart nur Sinn hatte für Illuminationen, Jagdfeste und Einzüge, würde er unter dem Schutz der Nacht die Heimat verlassen.

Weder dem Freiherrn von Dalberg noch der Frau des Regisseurs Meier, die von Mannheim zu den Festen gereist waren, verriet er den Plan. Die Mutter und Schwester Fine wurden eingeweiht. Der Vater blieb ahnungslos. In der Nacht vom 22. auf den

23. September fuhren die beiden Freunde Schiller und Streicher als Dr. Ritter und Dr. Wolf unbehelligt durchs Thor.

Bereits im Juni und Juli hatte er Dalberg in dringenden und klugen Briefen gebeten, ihm zur Befreiung von Stuttgart und zu einer Anstellung zu verhelfen. Dalberg hatte sich nicht gerührt. Die Briefe lassen ahnen, welch einer harten Zeit er entgegenging. Noch sieht er Menschen und Leben durch das Medium seiner Wünsche. Er glaubt an den Edelmut der Menschen und der Großen, — daß sie es als eine selbstverständliche Pflicht begreifen, dem Genius zu helfen. Noch hält er verbindliche Worte für den Ausdruck tatkräftiger Entschlüsse. Die kalte und harte Schule des Lebens und der Menschenkenntnis begann für ihn mit seiner Flucht.

2. Die Flucht.

Schiller hat in seinem Leben mit der Unzuverlässigkeit der Mächtigen, auf die er glaubte sich verlassen zu dürfen, manches Trübe erlebt, aber dafür die einfache Menschengüte der Schlichten und Armen oft ergreifend erfahren, in keinem Falle vielleicht rührender als mit dem jungen Musiker Andreas Streicher, dem Genossen seiner Flucht. Es sollte kein Buch über Schiller geschrieben werden, das nicht diesem goldenen Herzen das Ehrendenkmäl errihtete, welches er bei den Deutschen verdient hat.

Es war eine jener Jünglingsfreundschaften, bei der ein unwiderstehlicher Zug des Herzens beim ersten Sehn des Geliebten die Zuneigung entscheidet. Streicher wohnte in der Akademie einem akademischen Disputationsaktus bei. Schiller opponierte einem Professor. Da machten die rötlichen Haare, die gegen einander sich neigenden Kniee, das schnelle Blinzeln der Augen, wenn er lebhaft widersprach, das öftere Lächeln während dem Sprechen, besonders aber die schön geformte Nase und der tiefe kühne Adlerblick, der unter einer sehr vollen, breitgewölbten Stirne

hervorleuchtete, einen unauslöschlichen Eindruck auf Streicher. Bei der Abendtafel unterhielt sich der Herzog — den Arm auf seinen Stuhl gelehnt — auf das gnädigste mit Schiller. Und Streicher beobachtet dasselbe Lächeln, dasselbe Augenblinzeln wie gegen den Professor. Später hat der junge Musiker den Wunsch, den Verfasser der „Räuber“ kennen zu lernen. Man stellt ihn Schiller vor, und so verwundert wie erfreut erkennt er in ihm den still geliebten Jüngling. So verwundert wie erfreut auch findet er bei dem Räuberdichter, den er sich als ein stürmisches, unleidliches Genie gedacht, das seelenvollste und anspruchsloseste Gesicht, die größte Bescheidenheit, die größte Zartheit der Worte und des Benehmens und, wie sich von selbst versteht, die stolzeste Fülle ungewöhnlicher Gedanken. Verehrend beugte sich seine Seele vor dem mächtigen Geiste und war von Stund an in seinem Bann. Was die Gebildeten und Großen der Erde nicht aufbringen konnten, das hatte diese stille und einfache Seele, — das einzige, was dem Genius gegenüber ein wahres Verhältnis gibt, — die Liebe der mit dem eigenen Selbst bescheiden zurücktretenden und rückhaltlos anerkennenden und verehrenden Bewunderung.

Von diesem Tage an blieb er ihm treu zur Seite. Ihm las Schiller die fertigen Stellen des Fiesko vor, der ihm den Weg in die Welt bahnen sollte. Ihm vertraute er sich mit seinem Gedanken der Flucht. Streicher sollte in Hamburg bei Bach seine musikalische Ausbildung vollenden. Sofort war er bereit, mit Schiller zu reisen. Er hat ihm zur Seite gestanden während der ganzen Flucht, mit seinem wenigen Gelde dem noch ärmeren Freunde geholfen, mit seiner Treue ihn gestützt. Seine Pläne hat er ihm geopfert. Als Schiller bei Körner ein Asyl fand, blieb Streicher in der ungewissen Lage zu Mannheim zurück.

Sie haben sich aus den Augen verloren. Der einzige Brief Schillers an Streicher aus der späteren Zeit (Jena, 9. Oktober 1795) stellt in Schillers großer Weise schön und wehmütig das

erreichte Glück, das nur um das Opfer der Gesundheit errungen werden konnte, der stürmischen Vergangenheit gegenüber und atmet das volle Gefühl der Dankbarkeit für Streichers Treue. Dennoch scheint er uns nicht ganz von jener Innigkeit, die wir erwarten würden.

Als aber Streicher, der inzwischen ein hochangesehener Klavierbauer in Wien geworden war, hörte, daß Schiller nicht einmal in einem eigenen Grabe ruhe, schrieb er nach mehr als vierzig Jahren die Geschichte der Ereignisse auf, die er mit ihm erlebt. Er wollte für die Grabesruhe des Freundes eintreten wie einst für sein Leben. Den Ertrag des hinterlassenen Manuscripts widmeten seine Hinterbliebenen als Beitrag zu dem Denkmal Schillers. So entstand das Büchlein „Schillers Flucht von Stuttgart und sein Aufenthalt in Mannheim von 1782 bis 1785 (Stuttgart und Augsburg, Cotta, 1836)“, — in seiner Schlichtheit eins der herzbewegendsten Bücher in deutscher Sprache. Jeder Deutsche soll es lesen. Man vergißt, wenn der Genius überwunden hat, so gern, wie oft sein Untergang die Frage von einigen Zufällen war. Es gibt uns das ganze Gefühl der Trostlosigkeit jener Lage, wenn wir hören, daß es Streicher noch in den spätesten Jahren seines Lebens unmöglich blieb, einer Aufführung von „Kabale und Liebe“ oder „Don Carlos“ beizuwohnen. Zu sehr überwältigte ihn die Erinnerung an die schreckliche damalige Lage des Freundes und preßte ihm Tränen aus. Für uns aber liegt darin etwas Versöhnendes, daß alle diese Not des Dichters solch ein treues Herz geteilt und durch seinen treuen Anteil doch wohl auch gelindert hat. — —

Dem Beginn der Flucht fehlen nicht die heitern Episoden. Am letzten Vormittag um 10 Uhr soll alles bereit sein. Streicher kommt und findet den Freund, wie er ohne jeden Gedanken für die Reise ein Gegenstück zu einer Ode Klopstocks dichtet, die ihm beim Paßen in die Hände gefallen war und die ihn zum Widerspruch

reizt. Streicher, vor Ungeduld zitternd, muß erst beide Oden hören und die Schillers natürlich weit besser finden. Das Kapital zu dem großen Unternehmen betrug bei Streicher 28, bei Schiller 23 Gulden. Dafür trug Schiller zwei alte Pistolen bei, von denen diejenige, die einen ganzen Hahn, aber keinen Feuerstein hatte, in den Koffer gelegt, die andere mit zerbrochenem Schloß in den Wagen getan wurde. Der Wagen trug zwei Koffer und Streichers kleines Klavier. Als sie in die Nacht hinausfahren, flammt die Solitüde im Glanz der Illumination auf. Da erkennt Schiller die Umrisse des elterlichen Hauses und sinkt schluchzend zurück mit dem Ausruf: „Meine Mutter!“ Morgens zwischen 1 und 2 Uhr wurde in Enzweihingen Rast zum Kaffee gemacht. Sofort holt Schiller wieder ein Heft ungedruckter Gedichte und zwar von Schubart hervor, und sie berauschen sich an der „Fürstengruft“. Morgens um 8 erreichen sie die kurpfälzische Grenze. „Sehen Sie,“ ruft Schiller, „wie freundlich die Pfähle und Schranken mit Blau und Weiß angestrichen sind! Ebenso freundlich ist auch der Geist der Regierung.“

In Mannheim begann sogleich der furchtbare Ernst. Am 24. September besuchen sie den verständigen Regisseur Meier. Statt irgend welcher Freude und Hoffnung zeigt er den größten Schreck. Er sieht den Schritt als einen verzweifelten, Schillers Lage, wie sie sich denn auch erwies, als eine aussichtslose an. Sofort, verlangt er, soll Schiller durch seinen Obersten sich an den Herzog wenden, die Zurücknahme der ungnädigen Gebote, die straflose Rückkehr erwirken.

Zwei Entscheidungen von größter Bedeutung fallen in den nächsten Tagen. Auf seine beiden Gesuche erhält Schiller ausweichende Antwort. „Da Se. herzogliche Durchlaucht bei Anwesenheit der hohen Verwandten jetzt sehr gnädig wären, solle er nur zurückkommen.“ Von dort also nichts zu erwarten. Die Verbindung mit der Heimat ist durchschnitten. Von Karl Eugens

nachhaltigem Groll aber konnte man sich jede Art der Nachstellung versprechen.

Das einzige wertvolle Gepäckstück Schillers war das Manuscript des Fiesko. Dieser soll mit einem Schlage die Bewunderung der Schauspieler, Dalbergs und des Publikums erzwingen, und dann wird ihm geholfen sein. Am 26. September liest er das Werk bei Meier den Schauspielern vor. Kein Zeichen des Beifalls nach dem ersten Akt: nach dem zweiten verläuft sich die ganze Gesellschaft. Allerdings erkennt Meier nachher den Grund des mißlichen Eindrucks in Schillers schwäbischer Aussprache und der „verwünschten“ gleichmäßig überpathetischen Art zu deklamieren. Immerhin blieb die Vorlesung ein Mißerfolg, und keine Hilfe war zu erwarten von dort, woher allein sie kommen konnte.

Damit der Flüchtling vor dem Herzog sicherer sei, — auch wohl um ihn nur einstweilen los zu werden, rät Meier die Fortsetzung der Flucht bis Frankfurt. Am 29. oder 30. September bricht Schiller zu Fuß mit dem braven Streicher auf. Die ganze herrliche Bergstraße wandert er in sich versunken in stillem Brüten dahin. Von Darmstadt am folgenden schönen und heiteren Morgen bleiben noch sechs Stunden. Immer wieder muß gerastet werden, denn Schillers Kräfte versagen. Bläß und elend legt er sich, indes der treue Streicher Wache hält, im Walde zu stundenlangem Schlafe nieder. „Denn dieser letzten Tage Qual war groß.“

In Sachsenhausen, der Mainbrücke gegenüber, im Gasthof zu den drei Rindern nahmen sie Quartier. Der Preis für Zimmer und Verköstigung auf den Tag wurde sorgfältig bedungen. Nun kam etwas Ruhe in das geängstigte Herz. Sogleich aber wurde jetzt die Karte gespielt, auf die er alles gesetzt hatte: Dalberg. Dieser mußte helfen. Er hat Schiller auf den Weg des Dramatikers gebracht, dessen Heimat die Bühne ist, und ihn dadurch in seinem Vaterlande heimatlos und endlich unmöglich gemacht. Er hat sich überzeugt von den genialen Kräften in Schiller und gibt

sich doch als der große Mäzen. Er ist der vornehme und reiche Mann, für den es ja eine Kleinigkeit gilt. Und was Schiller braucht und erbittet, ist so wenig.

„Mit gepreßtem Gemüt und nicht mit trockenen Augen“ schrieb er am nächsten Morgen an den Reichsfreiherrn. „Sobald ich Ihnen sage, ich bin auf der Flucht, sobald habe ich mein ganzes Schicksal geschildert.“ Die Bitte, die er ausspricht, ist lächerlich bescheiden. Er wünscht auf den Fiesko, den er in seiner augenblicklichen Verdüsterung nicht theaterfertig machen kann, einen Vorschuß von 300 Gulden. Davon sollen 200 dienen, um seine in Stuttgart zurückgebliebenen Schulden zu löschen, die die ehrliche Seele des Flüchtlings mehr drücken als die eigene Not, — nur 100 will er für sich selbst, um sich einige Wochen über Wasser zu halten. Es ist eine seltsame Welt. Rembrandt, der noch jetzt die Kunsthändler reich macht, endete im Bankerott. Wenn Fiesko auch Schillers schwächstes Werk ist, brachte doch auch er im Lauf der Jahre den Buchhändlern und Theatern Hunderttausende ein, und sein Schöpfer hat umsonst gebettelt um einen Vorschuß von 300 Gulden.

Die Last war vom Herzen. Nun blickte Schiller mit Heiterkeit auf das kaufmännische Gewühl der reichen Stadt, auf das bunte Bild der hin und wieder fahrenden Schiffe auf dem Main. Mit Genugtuung hörte er bei den Buchhändlern von dem großen Erfolg der „Räuber“ und entdeckte sich sogar einem unter diesen in der Freude seines Herzens. Die schaffenden Kräfte seiner Seele erwachten wieder. Ehrfürchtig, lautlos blickte Streicher nach dem Abendessen auf den mit aufwärts gerichteten Blicken in tiefem Schweigen lange daisitzenden Freund. In diesen Stunden hat ihm Schiller von seinem neuen Plan der Luise Millerin erzählt. Neue Hoffnungen leuchten auf; neue Pläne werden entworfen.

Endlich auf der Post Briefe aus der Heimat und aus Mannheim. Sie eilen in ihr Zimmer und lesen. Dalbergs Bescheid

lautet: daß er keinen Vorstoß leiste, weil Fiesko in dieser Gestalt für das Theater nicht brauchbar sei; daß die Umarbeitung erst geschehen sein müsse, bevor er sich weiter erklären könne.

Keine Klage, kein heftiges oder hartes Wort kam über Schillers Lippen. Aber es war das Ende der Illusion. Er galt Dalberg genau so viel, wie er ihm unmittelbar für sein Theater nützte. Um seiner selbst willen für ihn etwas zu tun lag dem vornehmen Herrn völlig fern. Und dies war die ganze Hoffnung gewesen. Nun lag die einzige Aussicht in dem Ertrag der Schillerschen Arbeit. Die Frage war, wo und wie er mit möglichst wenig Geld möglichst lange existieren könne. Mannheim war billiger als Frankfurt. Auch konnten dort die Freunde für den äußersten Notfall eintreten.

Also nun — nach vierzehn Tagen — zurück! Aber alles Geld ist verbraucht. Aushelfen müssen die 30 Gulden, die Streicher zur Reise nach Hamburg erhält. Dieser verzichtet um Schillers willen auf die eigenen Pläne.

Mit dem Marktschiff fahren sie von Frankfurt nach Mainz. Von dort wandern sie zu Fuß nach Worms. In Rierstein können sie — selbst in ihrer Lage — als echte Deutsche der Versuchung nicht widerstehen, den berühmten Wein kennen zu lernen, was sie einen kleinen Taler kostet. Sie fanden ihn schlechter als seinen Ruf. „Aber als sie ins Freie gelangten, als die Füße sich leichter hoben, der Sinn munterer wurde, die Zukunft ihre düstere Hülle lüftete, und man ihr mit mehr Mut als bisher entgegen zu treten wagte, glaubten sie, einen wahren Herzenströster in ihm entdeckt zu haben und ließen dem edlen Wein volle Gerechtigkeit angedeihen.“

Mit einiger Mühe kamen sie nach Worms. Dort erhielten sie die Einladung, sich mit Meiers zwischen Worms und Mannheim in Oggersheim im Gasthof zum Viehhof zu treffen. Sie nahmen dort Quartier, und Schiller wechselte der Sicherheit halber noch einmal seinen Decknamen; Schiller hieß Dr. Schmidt, Streicher

Dr. Wolf. So waren sie Mannheim nah und doch noch etwas besser als dort verborgen. Es war ein ärmliches Leben. Sie schliefen beide in einem Bett. Der Betrag für Kost und Wohnung wurde wieder genau ausbedungen. Die Barschaft konnte für drei Wochen reichen.

Sofort schrieb Schiller den Plan des neuen Trauerspiels auf. Erst in den ersten Novembertagen wurde die schwierige Umarbeitung Fieskos für Dalbergs Theater fertig. Nun glaubte er sich gerettet. Dalbergs Antwort blieb aus. Am 16. November hat er noch einmal in der größten Erwartung um Entscheidung. Sie fiel so schroff wie möglich dahin aus, „daß dieses Trauerspiel auch in der vorliegenden Umarbeitung nicht brauchbar sei, folglich daselbe auch nicht angenommen oder etwas dafür vergütet werden könne“. Ein Antrag Ifflands, dem Dichter um seiner Verdienste willen eine außerordentliche Ehrengabe von acht Louisdor zu gewähren, wurde rundweg abgelehnt.

Die letzte Aussicht war geschwunden. Die Oktober- und Novembertage waren feucht und trüb, der Aufenthalt in der Dürftigkeit und in dem Hause des rauhen polternden Wirts so unbehaglich wie möglich. Dazu kam noch immer die Furcht vor dem Herzog. Als einmal ein württembergischer Leutnant — wie sich später herausstellte: ein Bekannter Schillers — in Mannheim sehr lebhaft nach ihm fragte, gerieten der Dichter und seine Freunde so in Furcht, daß man ihn eine Nacht im Palais des Prinzen von Baden verborgen hielt. Und nun versagte alle Hoffnung.

Da entschloß er sich, in das Asyl zu flüchten, das ihm die Mutter eines jüngeren Zöglings der Akademie, seine Freundin Henriette von Wolzogen, auf ihrem Gute in Bauerbach bei Meiningen für den schlimmsten Fall schon längst angeboten hatte. Er verkaufte an Schwan den Druck des Fiesko. Der Ertrag genügte gerade, um die Kreidestriche an der schwarzen Wirtstafel

zu Oggersheim zu löschen, sich etwas auszustatten und ein geringes Reisegeld nach Bauerbach mitzunehmen. Die Freunde holten ihn in Oggersheim ab, um ihn bis Worms zu begleiten. Sie fanden ihn, da die Entscheidung nun einmal eingetreten war, mutig und gefaßt. Im Posthaus zu Worms sahen sie von einer erbärmlichen Schmiere Ariadne auf Naxos dargestellt. Die Schauspieler lachten und spotteten; aber Schiller, ernster Gedanken voll, sah alles mit tiefem, ruhigem Blick. Wenig bedeutete ihm die ärmliche Erscheinungsform vor dem Bilde der Kunst, das er innerlich sah in seiner Phantasie, und noch in seiner dürftigsten Darstellung war es ihm heilig.

Lärmend und fröhlich nahmen die Schauspieler, mit einem langen, stummen Händedruck nahm Streicher von ihm Abschied. Und als er nun leichtbekleidet hinausfuhr in die furchtbare Kälte — es war der 30. November —, da hielten die nach Mannheim zurückkehrenden Weltmenschen sich auf über den unverzeihlichen Leichtsinns des jungen Dichters. Warum war er nicht in Stuttgart, warum nicht Arzt geblieben? Sie gaben ihn halb verloren. Nur Iffland hatte Worte der Verteidigung. Streicher schrieb nach all den langen Jahren: „noch heute erfüllt es ihn mit Trauer, wenn er an den Augenblick zurückdenkt, in welchem er ein wahrhaft königliches Herz, Deutschlands edelsten Dichter, allein und im Unglück hatte zurücklassen müssen“. Streicher selbst, der nun nicht mehr nach Hamburg konnte, kämpfte sich in Mannheim durch.

Der Ertrag an Lebenskenntnis, den diese Zeit Schiller gebracht hat, ist ausgesprochen in den Worten seines ersten Briefes an Streicher aus Bauerbach: „Was Sie tun, lieber Freund, behalten Sie diese praktische Wahrheit vor Augen, die Ihren unerfahrenen Freund nur zuviel gekostet hat: wenn man die Menschen braucht, so muß man ein Hundsfott werden oder sich ihnen unentbehrlich machen. Eines von beiden, oder man sinkt unter.“

3. Bauerbach.

Keine äußere Not, keine Möglichkeit der Enttäuschung an Menschen, keine angstvolle Spannung auf das Gelingen ver-zweifelter Pläne, ländliche Stille und Friede, viel Liebe und Güte — das war in Schillers Leben Bauerbach, eine idyllische Insel in einem stürmischen Meer. Als er sein Leben geborgen hatte, dachte er dankbar daran zurück. Noch in seinem Todesjahre wünschte er sich, die Stätte einmal wieder zu besuchen, an der er zum ersten Male frei und glücklich war.

Im Grunde spielte viel unschuldige Selbsttäuschung mit und zeugte von der jugendlichen Schmiegsamkeit seiner Seele. Er konnte in keinem neuen Zustand Fuß fassen, ohne sich für ihn zu begeistern. Jeden schuf er zu einem Ideal um. Er, für den diese ländliche Existenz auf die Dauer ganz unmöglich war, der Menschen, Welt und Leben brauchte, bildete sich wahrhaftig ein, er werde in Bauerbach leben und sterben. So sei es seiner philosophischen Seele gemäß, die der Menschen müde nur sich selbst und einigen geliebten Freunden und — setzen wir hinzu — vor allem Freundinnen leben wolle.

Nach einer Reise von sieben Tagen, nach fünfundsechzigstündiger bitterkalter Fahrt kommt er am 7. Dezember in Meiningen an.

Das erste, was er fand, war ein Freund, oder vielmehr, er schuf ihn sich. Er bildete sich den Menschen, an den er zufällig empfohlen war, in seiner Phantasie zu dem Freunde um, den er brauchte. Es war der Bibliothekar Reinwald, ein gelehrter Mann und ein ordentlicher Bibliotheksbeamter, zugleich ein talentloser Dichter, fünfundvierzig Jahre alt, verbittert durch ein an Enttäuschung reiches Leben, eine kleinliche, enge und gedrückte Seele, dabei kränkelnd und hypochondrisch, schon damals der Anlage nach das, als was Schiller ihn später erkannte, der rechte Philister. Jetzt aber war er ihm der Freund, der ihn mit dem Menschengeschlecht

wieder ausföhnen sollte. Voller Überschwenglichkeit vertraut er sich ihm an.

Am späten Abend erreichte er das Herrenhaus in Bauerbach, eigentlich ein besseres Bauernhaus. Auf seine Briefe hin führt man ihn in das erwärmte erleuchtete Zimmer. Da sitzt er, durch Meilen getrennt von allen Menschen literarischen Interesses, ganz allein. Und nun ade, Welt! nun herbei, treuer Genosse weltverlorener Stunden, einsamer Fleiß!

Vom 8. Dezember 1782 bis zum 24. Juli 1783 blieb er da, mehr als sieben Monate, und wenn nun auch allerhand Beziehungen besonders zu den Pfarrern der Umgegend sich entspannen, bei der großen Einsamkeit ist es doch geblieben. Die Wanderungen nach Meiningen, das Zusammentreffen mit Reinwald am dritten Ort ändern daran nicht viel. Schiller mußte ja auch verborgen bleiben. In das Bild der Zeit gehören die immer wieder abgelassenen Briefe, die über seinen Aufenthaltsort und seine Pläne täuschen sollen.

Also bestellt er sich zunächst von Reinwald aus der Bibliothek Bücher in einer endlosen Liste, — für sein dramatisches Handwerk, kunsttheoretische, historische, philosophische, wenige medizinische, Shakespearesche Dramen, St. Réals Novelle vom Don Carlos, Romane, Reisebeschreibungen. Die jüdische Botenfrau, die Judith, besorgt die Bestellungen zwischen Meiningen und ihm. Seine Arbeit gilt der Luise Millerin, die doch weit langsamer gefördert wird, als er wünscht. Dann schwankt er zwischen einer „Maria Stuart“ und einem „Imhof“, dessen Stoff vielleicht mit dem späteren Geisterseher Verwandtschaft besaß. Endlich im März 1783 entschließt er sich für den Don Carlos, gehoben durch die Stimmung des ersten Frühlingnahens, jubelnder Freundschaftsempfindung und junger Liebe.

Er fühlt meiningisch genug, um ein satirisches Spottgedicht zu schreiben, das nur für den Meiningener Lokalpatriotismus Wert

befäß. Sonst lebt seine Gelegenheitsdichtung von Dankbarkeit und Liebe für seine Pflegemutter.

Diese tritt für ihn in den Mittelpunkt seines Empfindens. Sie erntet die Begeisterung des Freundes und die Dankbarkeit des Sohnes. Sie war eine arme Adlige, die nur mit allerhand fürstlicher Protektion ihre Kinder durchs Leben bringen konnte. Gegen Neujahr kommt sie mit ihrer Tochter Charlotte nach Bauerbach. Fortan sind die beiden Frauen der einzige Inhalt des Schillerschen Denkens. Alles andere tritt daneben zurück. Er begleitet sie auf Ausflügen in die nächste Umgebung; kaum zurückgekehrt schreibt er entzückte Briefe hinter ihnen her und reißt ihnen wieder nach. Dazwischen ergibt sich etwa wieder so eine schwärmerische Freundschaftsepisode mit einem jungen Freiherrn Ludwig von Wurmb. Da die Frauen scheiden — am 24. Januar —, zählt er die Tage bis zu ihrer Rückkehr. Da sie mit dem Frühling am 20. Mai zurückkehren, ordnet er einen großartigen festlichen Empfang, und gar im Juni, als sie nach kurzer Abwesenheit wieder in Bauerbach sind, schlafen in seiner Seligkeit alle seine Arbeiten ein. Schon vorher war es ihm ein Leichtes erschienen, um ihretwillen auf den Dichterlorbeer zu verzichten.

Charlotte von Wolzogen war sechzehn Jahre alt, zart, hold, blauäugig, unschuldig, blond. Wie die Dinge lagen, war es völlig unmöglich, daß Schiller sich nicht in sie verliebte. Nun bediente sich die Natur noch ihres alten kleinen Kunstgriffs. Sie blies durch Eifersucht die Leidenschaft zu hellen Flammen auf. Schiller vermutete mit Recht in dem eleganten jungen Offizier Herrn von Winkelmann einen Nebenbuhler. Er schreibt an ihren Bruder Wilhelm von Wolzogen, einen jüngeren Akademiegenossen (25. Mai 1783): „Noch ganz wie aus den Händen des Schöpfers, unschuldig, die schönste, weichste, empfindsame Seele, und noch kein Hauch des allgemeinen Verderbnisses am lautern Spiegel ihres Gemüts — so kenn ich ihre Lotte — und wehe demjenigen,

der eine Wolke über diese unschuldige Seele zieht.“ Und ein andermal hangend in seiner Qual und mit aufblühendem Triumph: „Wir haben — mit dem größten Vergnügen beobachtet, daß eine ansehnliche Provinz ihres Herzens dem bewußten Götzen noch nicht erb- und eigentümlich gehört.“ Schillers junge Männlichkeit war von mancher vorübergehenden Neigung aufgestachelt und gereizt. Aber dies war die erste Liebe. Und nun verstehen wir, warum es ihm als das schönste Los erschien, in Bauerbach zu leben und zu sterben.

Unwiderstehlich jedoch ist die innere Vernunft der Dinge. Bereits im März hatte Dalberg „auf verbindliche Art“ wieder mit ihm angeknüpft und sich nach seinen dramatischen Arbeiten erkundigt. Der Antwort Schillers merkt man das Vergnügen an, daß er sich dem Mächtigen gegenüber auch einmal vornehm abwartend verhalten kann. Als aber Dalberg beharrte, war die Sache bald entschieden. So schwer er schon einmal getäuscht war, die Anerbietungen schienen jetzt fester zu sein, und so unsicher die Zukunft sein mochte, das Theater war nun einmal der Boden, auf dem er seine Kräfte entfalten mußte.

Gegen Bürgschaft der Frau von Wolzogen ließ der Jude Isaaak das Geld. Am 24. Juli 1783 reiste Schiller plötzlich ab, — wie er meinte, zu kurzem Ausfluge und baldiger Wiederkehr. Jeder klügere Lebenskenner konnte wissen, daß es ein dauernder Abschied war. Frau Henriette durfte ein wiederholtes Zusammenbleiben der beiden jungen Leute bei Schillers aussichtsloser Leidenschaft gar nicht wünschen. So viel sie selbst verlor, so klar sah sie ihre Pflicht darin, Schiller der Entwicklung seines Genius im Leben zu überlassen und für sich selber zu verzichten.

Am 26. Juli kam er abends in Frankfurt an. Am 27. war er in Mannheim. —

4. Mannheim.

Zu keiner ungünstigeren Zeit konnte Schiller nach Mannheim kommen. Dalberg war in Holland, Iffland in Hannover, die Stadt um der unerträglichen Hitze und Sumpfluft in der Rheinebene willen von den meisten für ihn bedeutenden Personen verlassen. Mit 10 von den 15 Laubtalern, die er noch besaß, wollte er in Mannheim auskommen, — dann zurück nach Bauerbach! Er richtete sich sehr billig bei der Madame Hammelmann im Hubertshaus neben dem Schloßplatz ein und freute sich der vortrefflichen Aussicht. Drei Wochen, denkt er, wird das Ganze währen. Von diesen gingen 14 Tage völlig verloren.

Da kehrt Dalberg am 10. August zurück. Er behandelt Schiller, der ihn im Theater spricht, mit großer Achtung und wünscht, daß er in Mannheim bleibe. Luise Millerin wird in großer Gesellschaft vorgelesen. Wie eine Sirene hat das Theater ihn wieder angezogen. Dalberg bietet ihm eine Anstellung als Theaterdichter auf ein Jahr, vom 1. September 1783 bis 31. August 1784 für ein Gehalt von 300 Gulden und gegen die Verpflichtung, in dieser Zeit außer Fiesko und Luise Millerin noch ein Stück fertig fürs Theater zu liefern. Schiller greift zu. Es war noch die Vergünstigung dabei, daß er von jedem seiner Stücke die Einnahme einer Aufführung erhalten sollte. Und sofort ergeht er sich in optimistischen Spekulationen. Auf 1200 bis 1400 Gulden denkt er sein Einkommen gewiß zu bringen. Davon sollen 500 auf die Bezahlung von Schulden verwandt sein. Aber bereits am 11. September bekam er 200 Gulden, am 19. Dezember die fehlenden 100. Das Recht auf die Einnahme von einer Aufführung kaufte ihm Dalberg für 200 Gulden ab. Diese 500 Gulden waren die ganze Einnahme aus seiner Tätigkeit als Theaterdichter.

Dies Jahr, in dem man von ihm drei große Dramen auf der Bühne erwartete, fing böse an. Gerade am 1. September erkrankte er an der Seuche, an der unter 20 000 Menschen in Mann-

heim 6000 darniederlagen, einer „gallichten Seuche“ mit kaltem Fieber, das eine entsetzliche Mattigkeit und Schwäche des Kopfs, eine richtige Gehirnmüdigkeit zurückließ. Der volle Monat ging verloren. Dann kamen die unaufhörlichen Rückfälle bis in den kommenden Sommer hinein und dazu die unvernünftige Kur, die den Geschwächten auf Wassersuppen heute und morgen, mittags und abends setzte. Allenfalls gelbe Rüben oder saure Kartoffeln. Fleisch oder Fleischbrühe sah er vierzehn Tage nicht. „Fieberrinde ess' ich wie Brot, und ich habe mir sie expreß von Frankfurt verschrieben.“ Es ist das Gefährliche solcher Lebenspläne, bei der die Existenz errungen werden soll durch schöpferische Arbeit des Geistes, daß sie den Körper, seine Querstriche und seine Ansprüche nicht mit in Rechnung ziehen. Keine grausamere Erinnerung für den jungen Dichter konnte es geben, als diese, daß seine ganze Lebensrechnung wirklich ohne den Wirt der Seele gemacht war. Sein treuer Freund, der Regisseur Meier, war an dem gleichen Leiden bereits am 2. September gestorben. Schillers Neigung zum Gebrauch gewaltjamer Mittel kam hinzu, wo er dann etwa so viele Chinapulver, als man sonst in 24 Stunden gebrauchte, zwei Stunden vor Ausbruch des Anfalls auf einmal nahm. In diesem bösen Mannheimer Jahr wurde seine Gesundheit für immer untergeben.

Mit so vielen und scheinbar ganz berechtigten Hoffnungen trat er doch in die neue Tätigkeit hinein. Er hatte Grund zum Stolz; denn er hatte sich die eigenartige Stelle durch eigenste Verdienste errungen. Es war in dem damaligen Mannheim ein gewisses aufstrebendes geistiges Leben. Im Mittelpunkt dieses Strebens stand das Theater. So gehörte er, indem er seiner Begabung diente, als hochgeachtetes Glied zu einer großen Gemeinschaft arbeitender Menschen.

Die Bewegung war von dem Kurfürsten Karl Theodor ausgegangen. Dieser gründete im Oktober 1775 die kurpfälzisch-deutsche Gesellschaft. Die Reinigung der Muttersprache, Säuberung der

Rechtschreibung, Verbreitung des guten Geschmacks waren ihre Aufgaben, was alles noch ein wenig nach Gottsched klingt. Die Aufklärung war für sie wie für alle diese wohlmeinenden Veranstellungen das große Wort der Zeit; das Wichtige lag darin, daß überhaupt alles, was von geistigen Kräften und Arbeitern da war, zu gemeinnützigem Dienst zusammengefaßt wurde. Auf dem Theater spielte man deutsche Opern, deutsche Schauspiele. Das alles aber drohte ins Stocken zu kommen, als Karl Theodor 1778 nach München übersiedelte. Da trat der Reichsfreiherr von Dalberg als Intendant in die Bresche. Am 1. September 1778 wurde das ständige Mannheimer Nationaltheater gegründet. Der Versuch, der in Hamburg mit Lessing gescheitert war, wurde wiederholt. Lessing selbst dafür zu gewinnen wollte nicht gelingen. Das Glück aber führte Dalberg tüchtige Schauspieler zu, die durch den Zusammenbruch der Gothaer Bühne, welcher der große Eckhof den Charakter gegeben hatte, frei wurden. Die Begabtesten unter ihnen waren denn auch die ersten Darsteller der Schillerschen Helden, seine Freunde, wie man sagt, jedenfalls ein wichtiges Element in seinem Interessenskreise und zum Teil ein Stück seines Schicksals. Da war Böck (geb. 1743), der erste Karl Moor und Fiesko; — der rechte Virtuose, klein, dick, mit einer Stuhlnase; eitel bis in die Fingerspitzen, voller Künstler selbstigkeit, vertraute er der selbstgenugsamen Routine. Der Applaus beim Abgang war ihm ein unentbehrliches Endziel. Die andern drei, die Jungen, verband das gleiche Streben nach Wahrheit, Einfachheit und Natur. Iffland aus Hannover (geb. 1759) entließ dem theologischen Studium, um sich der Schauspielkunst zu widmen. Seine geistige Feinheit und Beweglichkeit, verbunden mit dem Mangel an Eigengewicht der Persönlichkeit, bestimmten ihn von vornherein zu einflußreichen Stellungen in der Leitung der Bühnen. Er siegte durch Klugheit und durchstudierte Kunst. Seine Darstellungen wandten sich an den Verstand. Franz Moor, Verrina, Wurm, König Philipp hat

er als der erste verkörpert. Dagegen war Beil (1754 geb.), der erste Schweizer, Mohr im Fiesto, Miller, alles durch sein stürmisches, wirkungssicheres Temperament. Jede seiner Darstellungen war abermals Inspiration, die Wirkung wie die der Natur selber; dazu kam der quellende Humor, die ganze zwingende und gewinnende Persönlichkeit. An dem braven Beck (geb. 1760) wirkte die schlichte und ehrliche, hingebende Begeisterung für seine Kunst um so rührender, da seine Begabung ihr nicht völlig gleichkam. Er war der lebenswürdige junge Held, Kosinsky, Bourgognino, Ferdinand, Carlos. Bewundernde Freundschaft hat er Schiller durch die Jahre bewahrt.

So waren die Künstler beschaffen, die der vornehme Intendant zum Werke des nationalen Theaters versammelte. Er wahrte ihnen eine Art demokratischer Verfassung. Alle vierzehn Tage trat der größere Ausschuß zusammen, in dem nicht nur die Fragen der Theaterverwaltung, sondern auch allgemeinere, literarisch-dramaturgische Probleme besprochen wurden. Das Ganze sollte auf eine gewisse Höhe freierer Bildung gehoben sein. Wie er selbst jeden Verdacht der Geschäftsmäßigkeit fern hielt, indem er sogar seine Loge im Theater bezahlte, so gab er sich überhaupt als der edelmütige Gönner, von dem es doch einzig schön war, daß er so warm eintrat für die Sache des deutschen Geistes und Theaters. In Wahrheit blieb er immer der reine Dilettant ohne schöpferisches Verständnis, einer, der sich herabließ, ohne von einem großen Beruf ergriffen zu sein. Aber um so besser wurde die Aussicht für den genialen jungen Dramaturgen. Sollte ihm nicht gegeben sein, dem Lehmloß die lebendige Seele einzublasen?

Er lebte und webte in der Theateratmosphäre. Daß die Schauspielerinnen ihm dabei nicht gleichgültig blieben, wundert uns nicht. Etwas wie stille keimende Leidenschaft trat wohl hinzu. Die schöne Karoline Ziegler, die sich den Weg auf die Bretter von ihrer Familie erzwungen, weckte seine Sympathie.

Sie wurde die Frau seines Freundes Beck und starb bereits im Juli 1784. Stadtgespräch wurde seine vorübergehende unerwiderte Neigung zu der lieblichen Katharina Baumann, seiner Luise Millerin.

Ein weit größeres Gefühl der Sicherheit gab es ihm doch, daß er in den ersten Häusern der geistigen Aristokratie ein angesehenener Gast war. Dalberg lud ihn öfters zu Tisch. Schiller wiegte sich wieder gern in dem Gefühl, ihm um seiner selbst willen, ihm in seiner dichterischen Aufgabe wichtig zu sein. Lieber noch verkehrte er vielleicht in dem Hause des Buchhändlers Schwan, der als ein Mann von ausgebreiteten geistigen und literarischen Beziehungen sein Haus zu einem Mittelpunkt des pfälzischen Geisteslebens machte, das dem berühmten jungen Dichter gern die Pforten öffnete, — dabei einer von denen, die in all ihrem literarischen Enthusiasmus doch immer Kaufmann bleiben. Zu einem solchen Hause gehörte ein Mittel- und Anziehungspunkt, wie er ihn in seiner schönen und klugen Tochter Margarete besaß. Schiller las der anziehenden Pfälzerin die neuen Szenen seiner Stücke vor. Die Empfänglichkeit schöner Frauen wird von den Dichtern gern und nicht ohne Grund für einen guten Richter dichterischer Werke gehalten. Und von ihr wäre es merkwürdig, wenn sie kein Gefühl dafür gehabt hätte, daß der berühmte junge Poet unter all dem literarisch angeregten Volk die stärkste und feuervollste Seele war. Es entwickelte sich unter den beiden jungen Leuten eine gute Freundschaft, die vermutlich bald auf beiden Seiten mehr gewesen ist. In denselben Räumen, in denen er unter ihrem Reiz stand, bewahrt man noch ihr kleines auf Elfenbein gemaltes Miniaturbild. Schmale, zusammengepreßte Lippen wie ein Ausdruck der etwas fühlen, sich leicht überlegen fühlenden Natur, ein schönes Oval des Gesichtes, blaue Augen und wundervolles Haar. Der alte Vater Schillers hätte eine Ehe der beiden gar zu gerne gesehen. Das reiche Mädchen hätte den Sohn aus aller Not gerettet. Von Leipzig aus hat der Dichter im ersten

Brief an ihren Vater wirklich um sie angehalten. Was darauf erfolgt ist, wissen wir nicht. Schwan hat — vermutlich nach Jahren — auf den Rand geschrieben: „Glücklich wäre Schiller mit meiner Tochter nicht gewesen.“ Derselben Meinung war später Schiller selbst.

Auch was irgend in der Umgegend Mannheims zur „Literatur“ gehörte, wurde von Schiller aufgesucht, wobei er selbst dann den gebührenden Zoll der Achtung empfing, Frau von Laroche in Speier, der Freiherr von Knigge in Heidelberg.

Das eigene Hauswesen machte dem Dichter freilich viele Last, auch nachdem er im Oktober mit Streicher zu Baumeister Hölzel gezogen war. Alles befand sich in der genialsten Unordnung. Er dachte dann wohl daran, eine seiner Schwestern zu sich zu nehmen, damit sie ihm den Haushalt führe. Die Eltern daheim stellten sich zunächst die Sache nicht anders vor, als daß er in recht behaglichen oder doch sehr gebesserten Umständen sei. Welche Freude, wenn einmal der alte geliebte Lehrer und Freund Abel mit einem Akademiegenossen bei ihm anklopft und an seiner eigenen Tafel bewirtet werden kann. Die vier Flaschen Burgunder, die ein Freund ihm geschenkt, gehen dabei drauf. „Sehen Sie! ich bin schon ein Kerl, der Tafel hält.“ In dem denkwürdigen Brief an Christophine vom 1. Januar 1784 hält er, aller Wünsche des Vaters ungeachtet, mit Stolz darauf, daß er nicht nach Württemberg zurückkehren mag ohne Verbindung mit einem andern Fürsten, ohne Charakter und dauernde Versorgung. Er glaubte an die steigende Richtung in seinem Leben.

Die Aufführung des Fiesto am 11. Januar 1784 bedeutete zwar keinen wirklich großen Erfolg. Aber bereits am 10. Januar wurde er zum Mitglied der kurpfälzisch deutschen Gesellschaft gewählt. Dies besagte, daß er unter die Zahl der eigentlichen Honoratioren Mannheims aufgenommen wurde, und — was am schwersten wiegt — er wurde damit kurpfälzischer Untertan. Dann

kam der überaus starke Erfolg von „Kabale und Liebe“ am 15. April. Auf der Frankfurter Bühne bei einem Gastspiel von Beil und Iffland, die Schiller dorthin begleitete, erneuerte sich dieser Erfolg. Wie wußte man in Frankfurt den jungen Dichter zu feiern, der so hoffnungslos vor Monaten dort durch die Straßen ging. Er durfte sich im Sattel fühlen. Schiller entdeckte dort wieder einmal eine herrliche Seele in der Schauspielerin Frau Dr. Albrecht.

Am 10. Februar kam die kurfürstliche Bestätigung von Schillers Aufnahme in die deutsche Gesellschaft. Aber erst am 26. Juni hat er seine Antrittsrede gehalten. Er konnte sich dem Kreise nicht kraftvoller vorstellen als durch die Erörterung der Frage, die das Innerste seines Berufes betraf: Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken? Über sein Handwerk nachzudenken war er seit lange gewohnt, und manches Schriftstück zeugt davon, die Vorrede und die beiden Selbstkritiken der Räuber sowie die Abhandlung „über das gegenwärtige deutsche Theater“ im Württembergischen Repertorium 1782. Hier aber vergleicht er es mit all den Berufstätigkeiten, die im bürgerlichen Leben so hoch geachtet sind. Er möchte der Moral und dem Richter beweisen, wie das Drama ihnen wichtig ist, da es ihre Tätigkeit ergänzt und mit seinem Gericht dort hindringt, wo sie aufhören müssen. Ebenso setzt es die Arbeit der Religion und der Prediger fort. Selbst wer nur den Nutzen schätzt, muß es verehren. Denn es ist die Schule der Lebenskenntnis, der Erkenntnis von Laster und Torheit. Der höchsten Weisheit letztes Wort spricht es aus; denn es zeigt in seinem geschlossenen Bilde den großen Gang der Vorsehung. Nichts kann die Einheit des Nationalgeistes so wecken wie das Schauspiel, welches das ganze Volk in demselben gemeinschaftlichen Eindruck zusammenhält. Neben allen diesen Empfehlungen durch die moralische Nützlichkeit steht dann aber doch auch das Wort des Künstlers. Die Kunst und so vor allem das

Drama gibt uns den edelsten Genuß. Statt der stumpfen Vergnügungen der Sinne schenkt es uns die Freude der Seele, eine Freude, die zugleich Einsicht und Verstehen ist. Es stellt im Spiel der Phantasie die Einheit der abgestumpften und ermüdeten Seele wieder her. — Viel Untertöne schwirren in diesem höchst persönlichen Dokument. Man spürt Schillers Ärger, mit dem er es oft hat dulden müssen, daß die Philister und Pedanten hochmütig auf seine leichtfertige Beschäftigung herabsahen. Manche Worte wirken wie ein Hieb. „Man verurteilt den jungen Mann, der gedrungen von innerer Kraft, aus dem engen Kerker einer Brotwissenschaft heraustritt und dem Rufe des Gottes folgt, der in ihm ist? — Ist das die Rache der kleinen Geister an dem Genie, dem sie nachzuklimmen verzagen? Rechnen sie vielleicht ihre Arbeit darum so hoch an, weil sie ihnen so sauer wurde?“ Andere Stellen atmen jenen Stolz des schaffenden Geistes auf sein Werk, der allemal den Todhaß der kleinen Geister weckt. „Ich selbst bin mehr als einmal ein Zeuge gewesen, als man seinen ganzen Abscheu vor schlechten Taten in dem Scheltwort zusammenhäufte: der Mensch ist ein Franz Moor.“ All das zeigt aber, wie viel Gegenwirkung gegen Schiller von vornherein in Mannheim vorhanden war.

Kein Wunder, daß auch sein bestes reformatorisches Wollen sofort lahmgelegt ward. Seine Teilnahme an sieben oder acht Ausschußsitzungen, etwa mit Kritik irgend eines schlechten Dramas, wollte ja doch nicht so sehr viel besagen. Er plante eine eigene Mannheimer Dramaturgie, eine dramaturgische Monatschrift, die Gang und Beschaffenheit der Mannheimer Bühne dem ganzen deutschen Publikum vorlegen und ihr so den Ruhm schaffen sollte, die erste Bühne Deutschlands zu sein. Hierfür aber wollte die deutsche Gesellschaft nicht ihre Jahrbücher hergeben und die Theaterkasse nicht die 50 Dukaten Vergütung für den Herausgeber. Aus der Sache wurde nichts. Er erfuhr den stumpfen Widerstand der schwerfällig ideenlosen Wirklichkeit.

Nur zu schnell erwies es sich, wie hohl der Grund unter der kaum erreichten Schiller'schen Herrlichkeit war. Die Zeit, in der der Vertrag abließ, kam heran. Der erste, der sich wieder in seiner ganzen Unzuverlässigkeit zeigte, war Dalberg. Ende Juni schickte er Schiller den Theaterarzt, Hofrat Man, und ließ ihm nahelegen, zur Medizin zurückzukehren, — eine offenbare Andeutung, daß er nicht beabsichtigte, ihn in seiner bisherigen Stellung zu halten. So verstand es auch Streicher sofort. Schiller aber stellte sich hier in einer fast zu großen jugendlichen Harmlosigkeit dar. Glühende Dankesagen richtet er an Dalberg für den gütigen Anteil an seinem Ergehen, zugleich mit der Versicherung, er habe selbst längst gewünscht, sich durch seine Brotwissenschaft einen sicheren Erwerb zu schaffen, um dann nur die reinsten Augenblicke der Dichtung widmen zu brauchen. Darauf — — die Bitte, ihn ein Jahr lang auch ohne besondere Leistungen für das Theater über Wasser zu halten. „Ich stehe auf dem Scheideweg, — alles, mein ganzes Schicksal vielleicht hängt jetzt von ihnen ab.“ Dalberg antwortete gar nicht auf die Zumutung. Allerhand Zuflüsterungen des in französischem Geschmack eingeengten Schriftstellers Gotter, des großen Schauspielers und reinen Bühnenpraktikus Schröder, der eigene Ärger über den geringen Erfolg des Fiesko, den nachlassenden von „Kabale und Liebe“, über das immer noch ausbleibende dritte Stück, das im Vertrag von Schiller bedungen war, hatten ihn mürbe gemacht. Zu großer Literatur besaß er überhaupt kein Verhältnis, also auch nicht zur Genialität, geschweige, daß er hier Pflichten erkannt hätte. Für ihn war Schiller erledigt. Dalberg erwies sich als der richtige Literaturphilister.

Sehr viel schlimmer wirkte die Intrigue der Schauspieler.IFFlands Gefühl für Schiller war merklich verändert, seit er nicht mehr allein der gebildetste und verständnisvollste Interpret des Genies, sondern selber unter die Theaterschriftsteller gegangen war. Der Publikumserfolg entschied für ihn. Bekanntlich findet man

die Stimme des Publikums gern im Recht, wenn sie für uns ist, während man im entgegengesetzten Fall sehr klar ist über die Urteilslosigkeit des großen Haufens. Ifflands „Verbrechen aus Ehrsucht“ und Schillers „Kabale und Liebe“ traten als bürgerliche Dramen in Wettbewerb miteinander. Man hatte durchgesetzt, daß Ifflands Stück vor dem Schillerschen gespielt wurde. Doch hatte es das Werk Schillers immer noch nicht nach Wunsch totschlagen können. Wie viel bequemer, wenn man den Nebenbuhler los wurde, zumal dieser, so rührend er es auch fertig brachte, sich für die Ifflandsche Schundware zu ereifern, doch vermutlich sein richtiges Gefühl nie ganz verbergen konnte: daß es sich da nämlich gar nicht um Werke der Literatur und Dichtung handle, sondern eben um eine Gelegenheitsmache. Man spielte am 3. August 1784 die Posse Gotters „der schwarze Mann“. Ihr „Held“ ist ein Bühnendichter, namens Flickwort. Er ergeht sich in albern aufgeblasenen Monologen über seine weiteren Dramenpläne, in denen man eine Beziehung auf Schiller sehen konnte. Iffland spielte, wie überliefert wird, den erbärmlichen Gesellen in der Maske Schillers. Er übergab den Dichter, dessen Stellung in der Philistrosität Mannheims ohnehin eine schwierige war, dem öffentlichen Gelächter. Mit eigentümlichen Gefühlen sieht man jetzt vor dem Mannheimer Theater die drei Statuen, — in der Mitte, wie die Nachwelt für ihn entschieden hat, den jungen Schiller in prachtvoller rednerischer Pose, auf der einen Seite den guten dicken Dalberg, auf der andern Iffland, — die beiden Männer, die ihm das Wirken in Mannheim unmöglich machten. Die rechte unbewußte Lüge der Erinnerung stellt sie dort in schöner Einheit dar. Ifflands Benehmen zeigte auf jeden Fall, daß Schiller auch von dieser Seite nichts zu erwarten hatte.

Wie versteht man den Seufzer, der im Gedenken an Bauerbach sich seiner Seele entrang: „Noch immer trage ich mich mit dem Lieblingsgedanken, zurückgezogen von der großen Welt,

in philosophischer Stille mir selbst, meinen Freunden und einer glücklichen Weisheit zu leben.“ „In dem lärmendsten Gewühl, mitten unter den Berausungen des Lebens, die man sonst Glückseligkeit zu nennen pflegt, waren mir doch immer jene Augenblicke die süßesten, wo ich in mein stilles Selbst zurückkehrte und in dem heitern Gefilde meiner schwärmerischen Träume herumwandelte, und hie und da eine Blume pflückte.“ Das Einsamkeitsgefühl und die Sehnsucht nach Liebe wuchsen in seiner Seele. Der junge Schiller dachte überhaupt beständig daran, sich zu verheiraten. „Mein Herz sehnt sich nach Mitteilung und inniger Theilnahme. Die stillen Freuden des häuslichen Lebens würden, müßten mir Heiterkeit in meinen Geschäften geben und meine Seele von tausend wilden Affekten reinigen, die mich ewig herumzerren.“ Und so ganz nebenbei wirbt er dann in demselben Brief um die Lotte von Wolzogen, um in einer Nachschrift — acht Tage später — zu erschrecken über die „törichte Hoffnung“, die „närrischen Einfälle“, was selbst bei vertrauter Freundschaft ein starkes Stück ist.

Zu allem kam der Zusammenbruch seiner materiellen Existenz. Frau von Wolzogen mußte an die Zurückzahlung seiner Schuld mahnen. Es war ihm unmöglich, wiederholten Versprechungen genug zu tun. Dringender und bedrohlicher meldeten sich die Stuttgarter Schulden. Was aber die Sache geradezu aufreibend machte, war dies, daß sie zu einem fortgesetzten Konflikt mit dem Vater führte und so zu der äußeren Noth der schwere seelische Kampf kam. Es handelte sich um drei Posten, die Fricke'sche, die Schades'sche, die Holl'sche Schuld. Nacheinander wurden sie dem Vater bekannt. Er hatte für den Sohn bis zu gewissen Terminen gut gestanden; als sie fällig waren, konnte Schiller nicht bezahlen. Und jetzt, da die Ratlosigkeit aufs höchste stieg, die rechten väterlichen Ermahnungen! „Mein lieber Sohn, Er hat noch nie recht mit Sich Selber gerungen.“ Schiller mußte dem Vater

recht geben; er mußte seine Mahnung hinnehmen, sich demüthig zu beugen vor Gott und der Vorsehung, sich einzuschränken, sich selbst zu erkennen: gewiß, alles wäre vermieden worden, wenn er nicht hätte „Epochen machen“ wollen. Gleichwohl hat der Vater auch nicht recht. Denn es handelte sich für Schiller um das Eine, was not tat, und das konnte Hauptmann Schiller nicht verstehn. Und doch, wie bedenklich wird auch diese Entgegnung, wenn sie Rechte begründen soll und nicht allein ein Ausdruck für heilige Pflichten ist. Herrlich in seiner Festigkeit steht der alte Mann da mit der ganzen Weisheit ruhiger bürgerlicher Verhältnisse gegen den Jüngling, den die Wellen einer unerhörten Entwicklung verschlingen. Plötzlich eine Katastrophe! Die Lage verschärft sich, so daß sie Schiller zur „Desperation“ bringt, und dieser Ausdruck macht seinen Eltern „die Haut schaudern“. Die frommen Leute sahen den Untergang seiner Seele voraus. Der Sohn braucht auf der Stelle zweihundert bis dreihundert Gulden; der Vater muß sie schaffen. Aber er kann es nicht. „Auf Seine Ausichten, Hoffnungen, Pläne, Versprechungen und dergleichen kann ich nicht gehen, um so weniger, als ich hierin schon so sehr getäuscht worden.“ Die Bürgin für den Hauptposten seiner Stuttgarter Schuld war vor dem Drängen der Gläubiger geflohen, in Mannheim angehalten und gefangen gesetzt. Und nun stand Schillers ganze Ehre auf dem Spiel. In dieser Lage war es wieder die einfache Herzensgüte schlichter Leute, die ihm, den die Mächtigen verlassen hatten, aus der Noth half. Die Wirtsleute — keineswegs vermögende Menschen — Maurermeister Hölzel — hatten ihn in seiner einfachen Freundlichkeit lieb gewonnen und gaben die zweihundert Gulden her. Schiller erstattete sie zurück, noch eh er aus Mannheim ging. Er hat es ihnen später, als die Familie völlig verarmte, reichlich vergelten können. Zweimal half er ihnen auf die erste Bitte und gründlich. Und im Jahre 1802 genügte in demselben Mannheim, in dem der Jüngling vergebens nach

Rettung ausgeschaut, der große Name des Mannes Schiller allein, um Thüren zu öffnen und anderen Hilfe zu bringen.

Man begreift, daß es schreckliche Stunden waren, die die treue Schwester Christophine bei dem bedrängten Bruder verlebte, als sie ihn mit Reinwald Ende Juli 1784 besuchte. Sie wurde später Reinwalds Frau. Schiller wünschte diese Verbindung nicht, da er in dem künftigen Schwager schon zu klar sah. Kühn und verstimmt verkehrte er mit den Besuchern, den höchst unerwünschten Zeugen seiner Not.

Und dabei wuchs in seiner Seele, leise beginnend, zuerst unbemerkt, immer unwiderstehlicher eine furchtbare und verzehrende Leidenschaft. Am 8. Mai 1784 reisten durch Mannheim Herr und Frau von Kalb auf dem Wege in die Garnison des Mannes nach Landau. Man machte Bekanntschaft. Da die französische Sitte die Anwesenheit der Offiziersfrauen in der Garnison nicht duldet, siedelte Charlotte Ende Juli oder Anfang August ganz nach Mannheim über. Wider Willen und ohne Liebe war sie an den braven Kerl von Offizier verheiratet. Nichts fesselte ihre Seele. Diese Seele, in frühen Schmerzen geübt, der Schwärmerei weit aufgetan, war eine einzige Sehnsucht nach dem Ungewöhnlichen, dem Wunderbaren, nach dem, was uns heraussetzt aus aller Wirklichkeit, die für sie eine einzige Trivialität ist, in ein glänzenderes Reich. Aber nur alles ohne Entschluß und Willen, nur keine That, nur alles im Traum! Sie gehörte zu den Geschöpfen, die geboren sind, Dichter zu entzücken, aber selber weder glücklich sein können noch glücklich machen; denn das Glück muß eine Realität sein. Sie hat die Bewunderung all der großen Geister der Epoche nacheinander gehabt, Herders wie Goethes und Jean Pauls, und ist hochbetagt erblindet und einsam gestorben. Nun aber hatte sie ihren Dichter, der glänzend, jung, überströmend von Ideen, lieb und zart so viel Liebe weckte, wie die Sehnsucht die innerste Kraft seiner Seele war. Und ihm begegnete nach den

gehaltlosen Schauspielerinnen und manch gutem, dumpfem Mädchen die schöne bedeutende Frau, die Wissende und Reife, zu jedem kühnen Wege der Gedanken fähig und bereit, die Frau der großen Gesellschaft, von den Höhen des Lebens. Alles, was einen armen jungen Dichter berauscht.

Beide waren sie einsam, Stiefkinder des Glücks. Was mögen es für Tage und Abende gewesen sein!

Mit der Weltflughheit der vornehmen Frauen wies sie ihm weitere Wege ins Leben. Als der Herzog Karl August von Weimar um Weihnachten 1784 zu Darmstadt weilte, richtete sie es ein, daß Schiller ihm bei Hofe den ersten Akt des Carlos vorlesen konnte. Er kam als Sachsen-Weimariſcher Rat zurück und fühlte sich nun diesem Fürsten, dem großen Schützer des deutschen Geisteslebens, zugehörig. Sein ganzes Wesen drückte den Stolz aus, wenigstens einen „Charakter“ erreicht zu haben. Sogar Dalberg sagte er nach einer schlechten Aufführung von „Kabale und Liebe“ die Meinung mit einer Schärfe, die er früher nie gewagt hätte.

Wie aber die eigene Geschichte der beiden weiterging, verraten die Gedichte „Freigeisterei der Leidenschaft“ und „Resignation“ jedem, der hören will, mit voller Deutlichkeit. Einmal hat die Leidenschaft alle Dämme zerbrochen. Er hat sie in seine Arme gepreßt und den heißen Kuß auf ihre weichen Lippen gedrückt und sich losgerissen im letzten, fürchterlichen und ach! so oft bedauerten Entschluß der Entſagung.

In so viel Not knüpfte er mit unbekanntem Freunden an, die er bis dahin unbegreiflich vernachlässigt hatte. Bereits im Mai hatten zwei junge Männer aus Leipzig zusammen mit den Mädchen, die sie liebten, ihm mit sinnigen Geschenken einen herrlichen Brief geschrieben voll begeisterter Liebe für ihn und seine Werke. Er empfand dies sofort als die schönste Gabe, die ihm sein Dichtertum bisher eingetragen. Aber von so vielem geplagt, hatte er,

wie wir es so leicht tun, die Antwort wieder und wieder verschoben und schrieb nun nicht in einer guten, sondern in einer Stunde tiefster Schwermut und Bedürftigkeit am 7. Dezember 1784. Die Brieffschreiber waren Gottfried Körner und seine Braut, Minna Stoß, Ferdinand Huber und Minnas Schwester, Dora.

Inzwischen hatte er ein neues literarisches Unternehmen begonnen, von dem er sich höchst sanguinisch wieder ein Jahreseinkommen von 1000 Gulden versprach — eine Zeitschrift, die „Rheinische Thalia“. Gleich das erste Heft brachte ihm als Rezensenten den stärksten Ärger mit den empfindlichen und beleidigten Schauspielern, was ihm seine bisherige Welt noch mehr verfehlte. Das wichtigste Stück weist in die Zukunft. „Seinem“ Herzog gewidmet ist es der erste Akt von „Don Carlos“. Die anderen Beiträge von ihm haben so wenig zu sagen, wie einst die kleinen Aufsätze im Württembergischen Repertorium. Alle Arbeit mußte er allein tun, so wie ihm bei der Werbetätigkeit für das neue Werk niemand geholfen hatte. Die Ankündigung, vom 11. November 1784 datiert, wendet sich mit großartigem Vertrauen an das Publikum als seine einzige Hoffnung. Mit edlem Freimuth äußert sich das Gefühl von seiner Individualität. Um die Deutschen für seine Zeitschrift zu gewinnen erzählt er ihnen seine Geschichte. Er überträgt auf die Gesamtheit jenes Gefühl, das ihn bei den einzelnen so oft getäuscht hat, — daß er um seines angeborenen Wesens und Dichtertums willen auf ihren Anteil rechnen kann. Wie sollte die Enttäuschung diesmal ausbleiben?

Den ersten Brief an die fernen Freunde hat er an Huber gerichtet. Der zweite geht an Körner, den wahren Freund der kommenden Jahre. Der Brief ist voll von schwärmerischer Hingebung, rührend in dem Ausdruck des Vertrauens auf die kaum Bekannten: „Diese Menschen gehören dir, diesen Menschen gehörest du.“ „Ihre Briefe — und wir waren Freunde.“ Demütig spricht er von sich als dem Menschen, „der große Dinge im Herzen

herumgetragen und kleine getan hat“. Eine neue Epoche bereitet sich für ihn vor. Da wird er am 10. Februar unterbrochen und schreibt erst am 22. weiter. Und nun sogleich: „Ich kann nicht mehr in Mannheim bleiben.“ „Menschen, Verhältnisse, Erdreich und Himmel sind mir zuwider.“ Und einzig vielsagend: „Was mir vielleicht noch teuer sein könnte, davon scheiden mich Konvenienz und Situationen.“ Die Entscheidung mit Charlotte ist gefallen. Und nun also fort! fort! „O, meine Seele dürstet nach neuer Nahrung — nach besseren Menschen — nach Freundschaft, Anhänglichkeit und Liebe.“ „Ich werde glücklich sein. Ich war's noch nie.“

Ein einziger erschütternder Aufschrei. Hier ist meines Bleibens nicht. Nehmt mich auf! nehmt mich hin! Wie entseßlich vereinsamt mußte er sein, daß er sich unbekanntem Menschen als der letzten, einzigen Zuflucht mit dem zweiten Briefe in die Arme warf.

Körner hat das Vertrauen gerechtfertigt. Er antwortete: komm! Er verschaffte ihm die 300 Taler, die ihn aus den Mannheimer Verbindlichkeiten lösten. Und so geht es zum zweiten Male in die sächsischen Lande, zum zweiten Male in einen Zufluchtsort. Es ist aber doch schrecklich, daran zu denken, was aus Schiller geworden wäre, wenn Streicher, Frau von Wolzogen und Körner sich auf seinem Wege nicht zu ihm gefunden hätten. An solchen rettenden Zufällen hing damals sein Leben.

Nun nahm er zum letzten Male Abschied vom treuen Streicher, gründlich zurückgebracht von der Lust, auf dichterische Arbeiten seine Existenz zu gründen. Jeder andere Weg schien ihm leichter — sogar, wenn er jetzt von vorne Jurisprudenz studierte. Sie gaben sich die Hände darauf, so lange keiner an den andern schreiben zu wollen, bis er Minister oder der andere Kapellmeister sein würde. Als sie einander wieder schrieben, war Schiller Professor in Jena, Streicher Klavierbauer in Wien.

Am 9. April 1785 hat er Mannheim verlassen.

5. Leipzig und Dresden.

Noch von Mannheim hatte Schiller Huber ausführlich auseinandergesetzt, wie er sich die Einrichtung seines Lebens in Leipzig dachte. Vor allem — er wollte nicht allein existieren; es sollte so viel wie irgend möglich ein gemeinschaftliches Leben mit dem Freunde sein. Nach einer schrecklichen Reise durch „Morast, Schnee und Gewässer“ kam er erst am 17. April in Leipzig an — gerade zur Zeit der Messe — voll unruhiger Spannung auf die neuen Freunde. Im Richterschen Kaffeehause lernte er alsbald kennen, was Leipzig von literarischen Persönlichkeiten besaß, amüsierte sich über das Staunen der Philister, die an dem Räuberdichter wenigstens kurzgeschchnittene Haare, Kurierstiefel und eine Heßpeitsche erwartet hätten, und sprach mit vielem Spott von dem fatalen Schwarm derjenigen, die wie Geschmeißfliegen um den Schriftsteller herumsumsen, ihn wie ein Wundertier angafften und sich obendrein gar, einiger vollgekleckter Bogen wegen, zu Kollegen aufwerfen. Einige unter den Kollegen wie Christian Felix Weiße, Lessings alter Jugendfreund, waren rechte Überbleibsel einer längst erledigten Literaturepoche.

Schon im Anfang Mai, also etwa vierzehn Tage nach seiner Ankunft, siedelten die Freunde in großer Gesellschaft nach dem Dorfe Gohlis bei Leipzig über, „wohin ein sehr angenehmer Spaziergang durch das Rosental führt“. Hier genossen sie in vollen Zügen die schöne Welt, den Frühling und das neugefundene Glück ihrer Freundschaft. Vielleicht hätte der alte Vater Schiller wieder ermahnt: „Das wäre mir leid, wenn Er sich nach einer schweren Kopfarbeit in Gesellschaft anderer guter Menschen nicht sollte erholen, erfreuen können. Aber! dergleichen Erholungstage mehrere als Beschäftigungstage zu machen, das wird wohl nicht angehen.“ Schiller arbeitete am *Carlos* und für die *Thalia*. Aus dem Plan aber, sich der Medizin wieder zuzuwenden, ist natürlich nichts geworden.

Körner war bei diesen ersten Jubeltagen der Freundschaft nicht zugegen. Um so mehr vielleicht beschäftigte er Gedanken und Seele Schillers. Am 25. Mai haben sie sich flüchtig gesehen. Erst am 1. Juli wurde die wirkliche Bekanntschaft gemacht. Aber wie waren damals die beiden Herzen schon einander zugeneigt. Von Körners Seite mehr in verständigem und ruhigem Vertrauen, von Schillers Seite aber im Überschwang seiner des Enthusiasmus bedürftigen Seele, die endlich den würdigen Gegenstand gefunden hat. Ihm tritt diese Freundschaft in den Mittelpunkt seines Lebensbewußtseins; die Vollendung seines so lange gedrückten Daseins zu allem Guten und Großen wird ihm durch den Freund zu teil werden. „Glück zu also, Glück zu dem lieben Wanderer, der mich auf meiner romantischen Reise zur Wahrheit, zum Ruhm, zur Glückseligkeit so brüderlich und treulich begleiten will.“ Wirklichkeit wird, was er geahnt und gedichtet hat: wie Gott das Universum zusammenband durch die Kraft der Anziehung, so hat er an die Anziehung und Verbrüderung der Geister, an die Liebe die menschliche Vollkommenheit gebunden. Wo die gewöhnlichen Bande der Menschen zerreißen, fing diese Freundschaft an. „Fürchten Sie von nun an nichts mehr für ihre unsterbliche Dauer. Ihre Materialien sind die Grundtriebe der menschlichen Seele. Ihr Terrain ist die Ewigkeit und ihr Non plus ultra die Gottheit.“

Nach dem ersten rechten Beisammensein nennen sie sich du. Es war auf dem Gute Kahnsdorf. Mit Huber und dem Buchhändler Götschen kehrte Schiller zurück. Und wirklich verklärt sich ihm im Lichte dieser Freundschaft sein Leben, Vergangenheit und Zukunft. Ich sah „rückwärts in die Vergangenheit, die ich durch die unglücklichste Verschwendung mißbrauchte. Ich fühlte die kühne Anlage meiner Kräfte, das mißlungene (vielleicht große) Vorhaben der Natur mit mir. Eine Hälfte wurde durch die wahnsinnige Methode meiner Erziehung und die Mißlaute meines Schicksals, die zweite und größere aber durch mich selber zernichtet.“ Nun

aber haben sich Kopf und Herz zu dem „herkulischen Gelübde“ vereinigt — die Vergangenheit nachzuholen. „Mein Gefühl war beredt und teilte sich den anderen elektrisch mit. O, wie schön und wie göttlich ist die Berührung zweier Seelen, die sich auf dem Wege zur Gottheit begegnen.“ Durch den Freund wird es ihm gelingen; er wird groß und glücklich werden durch ihn. Sie trinken die Gesundheit des Fernen, und über Schiller kommt eine Stimmung wie von der Einsetzung des Abendmahls. Da fällt ihnen ein, daß Körners Geburtstag ist. „Teuerster Freund, hättest Du Deine Verherrlichung in unseren Gesichtern gesehen — in der vom Weinen erstickten Stimme gehört: in dem Augenblicke hättest Du sogar Deine Braut vergessen, keinen Glücklichen unter der Sonne hättest Du beneidet.“

Die dunkle Ahnung, die Schiller in diesen Menschen die Rettung seines Lebens erwarten ließ, ist über alles Hoffen und Begreifen erfüllt.

Das „Wunder“, das der Dichter in dieser Freundschaft sah, möchten wir darin erblicken, daß sie bei solchem Überschwang der Erwartungen sich als ein dauerhaftes Lebensverhältnis erwiesen hat. Denn es ist ja, von den Beziehungen der Familie abgesehen, das erste Verhältnis, das in gleicher Stärke und Innigkeit durch das ganze Leben anhielt. Dies liegt daran, daß Schiller in Körner zwar keineswegs das schwärmerisch entworfene Ideal, aber eine höchst gediegene Realität fand, die ihm in jeder seiner ferneren Lebenszeiten immer wieder die gleiche, wohlthuende Anhänglichkeit des verständnisvollen Freundes gab.

Christian Gottfried Körner war drei Jahre älter als Schiller. Sohn eines theologischen Professors in Leipzig, in dogmatisch dumpfer Luft aufgewachsen, hatte er sich in beständigen Konflikten das Recht auf die geistige Selbstbestimmung ebenso wie das Recht auf seine Liebe zu Minna Stock von den starren Eltern erkämpfen müssen. In allen Wissenschaften hatte er nacheinander ernste,

keineswegs dilettantische Studien gemacht, durch die innere Unbefriedigung in ewigem Suchen weitergeführt, und auch auf großen Reisen ein gut Stück Europas gesehen. Die Laufbahn des Privatdozenten und des Konsistorialadvokaten gab er wegen der Ausichtslosigkeit der Sache auf. Er lebte in Dresden seit dem Mai 1783 als Rat am Oberkonsistorium und Assessor der Landesökonomie-, Manufaktur- und Kommerziendeputation. So war er ein Mann von selten ausgebreiteter Bildung, der mit klugen und klaren Augen im Leben sich umgesehn und sich behauptet hatte, und der, wenn er nun als Beamter sich anschickte seinen Weg zu machen, es gleichsam tat als einer, der früher Höheres angestrebt und Ansprüche auf eine schöpferische Tätigkeit erhoben. So wie es Menschen gibt, von denen man nach der ganzen Art ihrer Auffassung meint, sie müßten das Eigentliche und Beste erst als Dichter geben können, während es gerade ihre eigentümliche Gabe ist, im Verständnis großer Poesie und des schriftstellerischen Lebens das dichterische Feingefühl zu beweisen, so meinte jeder, der Körner nahe trat, er müsse nach dem Reichtum seiner Bildung und nach der Feinheit seines mitgehenden Verständnisses im höchsten Grade zu eigenem schriftstellerischen Schaffen befähigt sein. Aber seine eigene Schriftstellerei ist durchweg in Ansätzen stecken geblieben. Seine Begabung lag in der Virtuosität, mit der er an den Arbeiten der andern teilnehmen konnte. Von dieser Seite haben ihn Schiller, Goethe, W. von Humboldt geschätzt. Für den Beruf, der sich für ihn daraus ergab, brachte er das größte Talent mit. Und dies Talent war ein wirkliches und angeborenes, ein Talent, das viel seltener ist, als die Menschen glauben; in ihm durfte er sich zu den Begnadeten zählen: es war das Talent zur Freundschaft. Mit allen geistigen und materiellen Mitteln immer helfen und wieder helfen und dabei in jeder Lage die volle Selbständigkeit wahren gegen den großen Freund — dies war die schwere Aufgabe, der er sich nie versagt hat. So lag für ihn das Glück bei der

Annäherung Schillers darin, daß er das Feld der Betätigung für sein Haupttalent bekam. Es wurde durch Schiller fürs ganze Leben in eine bestimmte Richtung gedrängt. Dann begegnet es wohl einmal, daß er dem Freunde in einer neuen Epoche seiner Entwicklung die Gedanken mahnend entgegenhält, die er in einer früheren Epoche von ihm selber gelernt hat. Immer aber hat er Willen und Fähigkeit bewahrt, ihm zu folgen. Immer handelte es sich ihm um die große und heilige Aufgabe des Schillerschen Lebens. Den höchsten Begriff hielt er ihm entgegen. Und nie hat er auf die Unabhängigkeit der Gesinnung und des Urteils verzichtet. So steht er in seiner grenzenlosen Uneigennützigkeit neben dem großen Freunde als das kraftvolle Selbst eines in seiner Weise doch bedeutenden Mannes.

Das Verhältnis wäre zu seiner schönen Innigkeit ganz gewiß nicht gekommen, wenn ihre Gemeinschaft nicht von vornherein ein Leben in der Familie gewesen wäre. Schon am 7. August war Körners Hochzeit, zu der Schiller nicht nur zwei schöne urnenförmige Vasen, sondern auch in Poesie und Prosa die sinnigsten Gedanken seiner Seele schenkte. Minna und Dora Stöck waren die Töchter des braven Künstlers, bei dem Goethe das Kupferstechen gelernt hatte, — also kunstgewohnte Mädchen, Minna schön und ein liebes Hausmütterchen und musikalisch, Dora sehr geschickt mit dem Zeichenstift. Die „lieben Weiberchen“ teilten alle Freuden des Freundschaftsglücks. Und man verstand sich in diesem Kreise aufs Feiern bei perlendem Wein. Selbst das wird die vier Getreuen später noch enger verbunden haben, daß der fünfte im Bunde, Huber, sich als Enttäuschung erwies. Es wurde nichts aus dem schlaffen Menschen trotz manchen vielversprechenden Talents. Er ging Dora, die seine Frau werden sollte, verloren. Nachdem man seine Gehaltlosigkeit erkannt, war man fast gezwungen, sich von seiner Unwürdigkeit zu überzeugen.

Gleich im Anfang befreite Körner den neuen Freund aus

den Sorgen ums Geld. Mit sanftem Vorwurf, daß Schiller sich ihm nicht offen anvertraut habe, bittet er den Dichter um die Freude, ihn ein Jahr lang von der Notwendigkeit des Geldverdienens befreien zu dürfen. Indem Götschen, in dessen Buchhandlung Körner einen Teil seines Vermögens stehen hatte, den Verlag der „Thalia“ übernahm, galt das Geld, das Körner für Schiller bestimmte, als in dem Unternehmen der Thalia angelegt. So edel wie das Angebot, so edel war die freimütige Annahme durch Schiller. Er verweist sich sein Zögern. „Ich hätte ja zu mir sagen können: dein Freund kann unmöglich einen größeren Wert in seine Glücksgüter setzen als in sein Herz, und sein Herz gab er dir ja schon.“ „Für dein schönes und edles Anerbieten habe ich nur einen einzigen Dank, dieser ist die Freimütigkeit und Freude, womit ich es annehme.“

Bald wurde es Schiller ganz unmöglich, ohne die Freunde zu leben. Unerträglich ist ihm Gohlis, seitdem das junge Paar in Dresden wohnt. Schon am 11. September reist er ihnen nach, — mit entzückter Freude an der schönen Gegend. „Als auf einmal, und mir zum erstenmal, die Elbe zwischen zwei Bergen heraustrat, schrie ich laut auf.“ „Meißen, Dresden und seine Gegenden gleichen ganz in die Familie meiner vaterländischen Fluren.“ Früh am 12. bei strömendem Regen ließ er sich zu Körners in einer Sänfte hinübertragen. An demselben Nachmittag fuhren sie nach Loschwitz auf Körners Weinberg hinaus, wo es paradiesisch schön war, — am Fuße des Berges das geräumige Wohnhaus, auf der Höhe das Gartenhäuschen. „Die Aussicht von diesem und der Untergang der Sonne soll ganz zum Entzücken sein.“ Da wohnte er nun in den schönen Herbsttagen. Ende Oktober bezog er in Dresden in Körners Nähe das Fleischmannsche Haus. Von der Innigkeit des Verhältnisses zwischen diesen Menschen, von dem vollen Glücksgefühl Schillers zeugt mehr als alles der behagliche und zuweilen fast knabenhafte Humor, in dem er sich

gern — auch auf Kosten Körners — in Gedichten, amüsanten Szenen und sogar getuschelten Bildchen gehen ließ.

Er hatte das Gefühl, daß sein Leben zur Ruhe kam. Die Stürme lagen hinter ihm. Der Gewinn war den Einsatz wert. Welch schöne Sicherheit atmet der Brief an Christophine, in der er die nun doch zu stande gekommene Verlobung mit Reinwald billigt. Jetzt fühlt er sich gerechtfertigt vor dem Vater. „Ihn hätte es mehr befriedigt, wenn ich, seinen ersten Plänen gemäß, in unbemerkter, doch ruhiger Mittelmäßigkeit das Brot meines Vaterlandes gegessen hätte.“ Aber nun ist die Schnellkraft in ihm erwacht. Was der Vater Übereilung nennt, hat den Namen Schiller durch die Welt getragen. Für den Ruhm haben manche mit Leben und Gewissen gezahlt. Ihm hat es nur drei Jünglingsjahre gekostet. „Ich sehe rückwärts in mein Leben, und bin fröhlich, liebe Schwester, und voll Mut für die Zukunft.“ Alle seine Schicksale verschwinden gegen das Erreichte. Schon allein die Eroberung einiger, vielleicht vieler edler herrlicher Menschen „war den bedenklichen Glückswurf um mein Schicksal wert“.

Als das lebendige Zeugnis seines Glücks klingt durch die Jahre der Hymnus „an die Freude“, der als ihr rechtes Bundeslied Oktober oder November 1785 zum erstenmal im Kreise der Freunde gesungen ward. Schillers Jugendphilosophie vom Glück als dem Endziel des Weltalls und dem Glück der Liebe als der ewigen Urkraft der Dinge wird vorgetragen mit der schwärmerischen Begeisterung des beseligenden Erlebnisses! So klingt denn in Wahrheit sein Jugendleben in dieser herrlichen Erfüllung aus. Die Freude macht die Menschen gleich und verbindet sie; in ihr Reich tritt, wer die Liebe fand; sie ist das Ziel aller Wesen und die Urkraft der Natur; sie ist der Sinn der Welt, die letzte Wahrheit der Dinge; sie macht gut und erhebt zu Gott; sie belebt unsere Seele zu edlen Entschlüssen des Muts, der Treue, des Stolzes und der Gerechtigkeit; sie entfaltet sich als Hoffnung auf

die Rettung von allem Bösen und selbst von den Schrecken des Todes.

Immer noch erhält das persönliche Erlebnis bei Schiller seine Bedeutung im Sinne der letzten großen Gedanken, die uns Welt und Leben erschließen. Als das tiefste Bedürfnis in allem seinem Philosophieren erscheint dies: große begeisternde Lebensziele für sich selbst zu ergreifen und den Menschen als Prediger zuzutragen. — —

Die Körnersche Episode im Schillerschen Leben dauerte vom 17. April 1785 bis zum 20. Juli 1787, — zwei und ein Viertel Jahr. Das große Werk der Zeit ist der „Don Carlos“, der sich hier aus der Familientragödie zu einem Gedicht von den großen Angelegenheiten der Menschheit entwickelt. Was daneben hergeht, erscheint nicht gerade als viel. Sein schriftstellerischer Fleiß gehörte der „Thalia“, deren vier Hefte im März 1785 (noch als Rheinische Thalia), dann im Februar und April 1786, im Januar 1787 erschienen, worauf sie gesammelt noch einmal als erster Band der „Thalia“ herauskamen. *ecml*

Da findet sich ein rechter Nachklang der philosophierenden Gespräche, in denen Schiller und Körner sich am liebsten miteinander ergingen, und zugleich, wie es im Wesen dieser Freundschaft lag, ein Ausklang seiner philosophischen Jugendstimmungen, — die „Philosophischen Briefe“ von Julius und Raphael. Julius ist Schiller, Raphael Körner. Julius teilt noch einmal seinen Hymnus von der in der Welt sich offenbarenden Liebe, seine Theosophie, mit. Gott brauchte das Universum, um seiner Liebesfülle zu genießen. Alle Erscheinungen sind seine lebendig gewordenen Liebesgedanken. So spricht aus aller, auch der toten Natur die Seele Gottes; alles ist Seele, tätige Künstlerkraft, Gottes Geist; Gott und Natur sind zwei vollkommen gleiche Größen.

Run gab uns Gott in dem Gefühl für die Vollkommenheit der Dinge die Kraft, sie anzueignen und uns mit ihnen zu durch-

dringen. Mit der Gottesseele in den Dingen werden wir eins. Die Liebe, die wir ihnen zubringen, strahlt uns aus ihnen zurück. Es ist ein künstlerisch-schöpferischer Hergang, in welchem wir das eigene Leben hineinsetzen in das fremde und es uns gleichsam gegenständlich machen in dem fremden. Wie der Künstler in seinem Werk, liebt der vollkommene Mensch in der ganzen Welt sich selbst. Alle Dinge können wir umfassen in dieser universalen Liebe.

Es ist seltsam, wie wir diese Gedanken förmlich heranwachsen sehen in der Entwicklung Schillers. Möglicherweise geht die „Theosophie“ in ihren Grundlinien noch auf seine Akademiezeit zurück. Damals blüht in dem Brief an Scharffenstein als erster eigener Gedanke die Idee auf, daß wir in dem Freunde eigentlich das Bild der eigenen Seele, eine eigene Schöpfung lieben. Er hätte schon dort sagen können: wir lieben uns selbst, unsere eigene Vollendung in ihm. Liebebedürftig und seines Schaffens froh hat er dies in dem Brief an Reinwald vom 14. April 1783 noch tastend und unsicher auf das Schaffen des Dichters übertragen. In seinen Helden liebt er sich selbst. Daher ist große Dichterkraft allemal große Liebestraft. Und wer mit seinen Helden nicht wie mit vertrauten Freunden lebt, wird kein guter Dichter sein. Was er dort für das Wesen des dichterischen Prozesses hielt, macht er hier zum Wesen aller seelischen und sittlichen Entwicklung. Alles seelische Leben wäre danach eine Art des Kunstschaffens. Überall ist es die Kraft der Liebe, die in dem Fremden sich selbst erkennt, welche die Seele höher und höher hinauf und endlich zu Gott führt.

Wieder sind es, wie Schiller das bedarf, enthusiastisch begeisterte Gedanken, die denn auch ausklingen in die begeisternde Predigt. Er schwelgt im Hochgefühl, zum Edlen aufzurufen. Mit der Schillerschen Kraft der Antithese und des Radikalismus entwickelt er aus seinen Ideen ein Gesetz zur Scheidung der Geister. „Egoismus und Liebe scheiden die Menschheit in zwei höchst unähnliche Geschlechter, deren Grenzen nie ineinander fließen.“

Egoismus errichtet seinen Mittelpunkt in sich selber, Liebe pflanzt ihn außerhalb ihrer in die Achse des ewigen Ganzen. Liebe zielt nach Einheit, Egoismus ist Einsamkeit. Liebe ist die mitherrschende Bürgerin eines blühenden Freistaats, Egoismus ein Despot in einer verwüsteten Schöpfung.“ Hier klingt bereits die Predigt Posas vor König Philipp an. Die höchste Erscheinung der Liebe ist die Aufopferung. Der Genius, der für seine Wahrheit stirbt, stirbt eigentlich für die Menschheit, in der er die Vollendung des eigenen Wesens liebt. So ist auch die Aufopferung eine Liebe, in der wir zuletzt uns selber lieben. Schon der Akademiker Schiller hätte für diese Liebe ein Beispiel gehabt — in Sokrates. Körners Freund hat ein näher liegendes — in Posa. Wir übersehen also gerade an dieser Stelle Schillers ganzen philosophischen Weg.

Alles braust in dem großen Hymnus des Akademikers aus: „Freundlos war der große Weltenmeister — — — aus dem Reich des ganzen Wesenreiches schäumt ihm die Unendlichkeit.“ Wie jene Jugendsichtung sich von Gedanken nährt, so ist sein philosophisches Denken in Wahrheit noch ein Dichten. Der Dichter sucht Befriedigung in begeisternden Gedanken, in großherziger Erhebung der Ideen.

Aber er teilt dies System nun selber als ein schon Zweifelnder mit. Der freudige Glaube an seine Sache wird durch das psychologische Interesse ersetzt. Er will die Theosophie betrachtet wissen als Dokument für einen Entwicklungszustand in einer edlen Jünglingsseele, für eine Epoche der Vernunft. Auch von dieser Seite gibt sich das Werk mehr als ein novellistischer denn als ein philosophischer Versuch. Es gehört in das Gebiet der Seelenkunde. Damit wird es nun erst ganz zum Zeugnis der Krisis und Entwicklung, durch die Schiller in dieser Zeit selber hindurchging. Die Sache war als ein philosophischer Roman in Briefen gedacht und zugleich als ein gemeinschaftliches Werk der Freunde.

Körner sollte die Briefe Raphaels schreiben. Daraus wurde nichts, weil er zu wenig schöpferisch war. Erst um Jahre später — 1789 —, längst nach ihrer Trennung, steuerte er den letzten Brief des Raphael bei, der dann im siebenten Hest der Thalia erschien. Er kommt mit der neuen Weisheit der Kantischen Philosophie: erst die Fähigkeiten der Vernunft untersuchen, ehe man sich ans Weltgebäude wagt. Immerhin taucht denn hier zum ersten Male innerhalb Schillerscher Werke der Kantische Gedanke auf. Die philosophische Dichtung, deren Wurzeln zurückgehen in die ersten Zeiten Schillerscher Jugendphilosophie, streckt sich bis in die philosophische Welt hinein, innerhalb deren er seine Reife finden sollte.

Die Lyrik Schillers ist in der Thalia außer durch das Lied „An die Freude“ (2. Hest der Thalia) vor allem vertreten durch die beiden Gedichte „Freigeisterei der Leidenschaft“ (jetzt, allzu- sehr zusammengestrichen, „der Kampf“) und „Resignation“, gleichsam ein Abschied an sein Mannheimer Erlebnis mit Charlotte von Kalb. Dies gibt ihnen unter den Gedichten die bedeutsame Stellung, daß hier das wirkliche persönliche Erlebnis zum dichterischen Ausdruck drängt; freilich sehr bezeichnender Weise immer noch so, daß, was Schiller in seinem tiefsten Leben ergreift, in ihm zu einem Kampfe der Gedanken, zu einer Auseinandersetzung mit den Grundfragen der Lebensanschauung führt. Aber auch hier tritt doch an Stelle der allgemeinen Weltgedanken die Richtung auf sittliche Lebensfragen ein. Er erlebt in der „Freigeisterei“ den schweren Kampf der Leidenschaft und der Pflicht. So stellt sich dies in Schillers späterer Lebensauffassung so wichtige Begriffspaar in einem eigenen schmerzlichen Erlebnis ein. Kann es wirklich das Gebot Gottes sein, daß er den süßen Gewinn fahren lassen muß, das höchste Glück, das er in seinen Armen hält? Warum erscheint das Gesetz als ein feder Eindringling hier, wo die Natur spricht; denn für ihn schuf sie dieses Weib, und ihre

Ehe ist eine tote Konvention? Kann man Gott den Allgütigen nennen, wenn er im Gehorsam seiner Geschöpfe sich durch Todesqualen verherrlichen läßt? Die „Resignation“ gibt die Antwort. Und wenn wir in der Ewigkeit den Lohn erhoffen, so lacht und höhnt die Welt. Die Antwort an den Resignierten ist tief und schwer. Die Natur schenkt ihren Kindern von zwei Gaben allemal nur eine, die Hoffnung oder den Genuß. „Wer dieser Blumen Eine brach, begehre die andere Schwester nicht.“ Aber wie der Genuß sich in sich selbst belohnt, so auch die Hoffnung. Hoffen zu können, getragen zu sein von dem Glauben an die ewigen Werte ist in sich selber Glücks genug. Nicht im Jenseits, sondern schon hienieden bewährt sich die Vernunft der Entscheidung. „Die Weltgeschichte ist das Weltgericht.“ Also die Gebote der Sittlichkeit bedürfen nicht der Stütze durch den Hinweis auf jenseitigen Lohn, sondern sollen in ihrer eigenen Hoheit ruhn. Schiller aber kennt hier noch kein Mittleres zwischen dem Genuß und der Sittlichkeit, keinen Ausgleich zwischen Sinnenglück und Seelenfrieden. Erst später hat er die Lösung dieser früh erfahrenen Kämpfe als die Mission des Schönen erkannt. —

Auch der erzählenden Dichtung hat Schiller in dieser Zeit sich zugewandt, worin wir eine noch bedeutsamere Weiterentwicklung seines Könnens erblicken. Hierbei verrät gleich die Einleitung seines „Verbrechers aus Infamie“ (später: „aus verlorener Ehre“) (Thalia, 2. Heft), was ihn dabei anzog, nämlich das psychologische Interesse. Die Geschichte menschlicher Verirrungen läßt uns die tiefsten Blicke tun in die geheimen Triebfedern des Menschen, in die Quellen seiner Handlungen überhaupt. Merkwürdig genug macht er von hier einen Schluß auf die beste Behandlungsart der Geschichte, so daß man förmlich spürt, wie geschichtliche Studien als eine notwendige Aufgabe auf seinem Wege sich ergeben werden. Wir betrachten die handelnden Personen der Geschichte so leicht, als wären sie Wesen ganz anderer Art als wir, und bleiben bei ihren

Gemütsbewegungen unbeteiligt und kalt. Man könnte versuchen, den Leser zu erhitzen; und manche Historiker haben es getan. Aber diese rednerisch-dichterische Manier ist eine Bergewaltigung und verschiebt die Grenzen zwischen der Geschichtserzählung und der Poesie. Also bleibt nur übrig, den Helden kalt werden zu lassen, d. h. nicht einfach seine Tat zu berichten, sondern seinen Willen, das allmähliche Werden und Heranwachsen der Tat in den Entschlüssen seiner Seele zu belauschen. Der Schriftsteller sucht die Erklärung des abenteuerlichen Geschehens. „Er sucht sie in der unveränderlichen Struktur der menschlichen Seele und in den veränderlichen Bedingungen, welche sie von außen bestimmten, und in diesen beiden findet er sie gewiß.“ In diesem Sinne erzählt Schiller die Geschichte des Sonnenwirts, in trefflicher Weise verdeutlichend, wie dieser infolge der angeborenen Grundrichtung seines Wesens und der unglücklichen Umstände zum schrecklichen Mörder und Räuberführer entartete. Die Motivierung ist meisterlich wie die dramatisch kräftige Zusammenziehung der Szenen. Nur die Behaglichkeit des geborenen Erzählers fehlt.

Neben diesem kleinen, aber psychologisch bedeutenden Werk steht als der einzige Versuch Schillers in der eigentlichen Unterhaltungsliteratur der Roman „der Geisterseher“, der im vierten Heft der „Thalia“ zu erscheinen begann (Januar 1787) und erst im achten (Oktober oder November 1789) in Weimar notdürftig und ohne Anteil vollendet wurde, worauf er auch als Buch erschien. Ein zweiter Band ist nie herausgekommen. Schiller und den Deutschen erging es seltsam mit diesem Werk. Was der „Carlos“ nicht vermocht hatte, vollbrachte „der Geisterseher“. Er lenkte die Aufmerksamkeit des Publikums auf die „Thalia“, verschaffte ihr einen großen Erfolg und erwies sich als eine ergiebige Geldquelle. Schiller aber, der das Werk als eine reine Nebenarbeit ohne tiefere innerliche Beteiligung begonnen hatte, offenbar ohne im Anfang noch selber zu wissen, wohin er eigentlich steuern

wollte, wurde nun zu neuen Erfindungen und einer extensiv recht beträchtlichen Arbeit gezwungen. Damals interessierte er die Deutschen ganz entschieden am meisten durch den „Geisterseher“. Dann aber zeigte sich an diesem Buche, wie der Erfolg der Unterhaltungsliteratur durchaus von zeitlichen Interessen, von Tagesströmungen sich herschreibt. Was die damaligen Deutschen an dem Buche fesselte, ist versunken und vergessen. „Der Geisterseher“ fristet sein Dasein nur noch als ein geduldetes Werk in irgend einem verborgenen Winkel der gesammelten Schriften Schillers.

Die Erzählung wendet sich durchaus an den Verstand und hat ihr Interesse in der Spannung. Man fragt, wie eine höchst verwickelte Intrigue sich lösen und was sie bewirken wird. Der Gegenstand hat seine hohe Bedeutung. Um nichts Geringes werden wir in Bewegung gesetzt. Es handelt sich um die jesuitischen Befehrungskünste gegenüber einem jungen deutschen Prinzen während eines venetianischen Aufenthalts. Das Ganze ist ein in den größten Dimensionen, mit den raffiniertesten Mitteln, mit diabolischer Klugheit und psychologischer Kunst ins Werk gesetzter Plan. Hauptsächlich wird auf die geisterseherischen Neigungen und Neugierden des Prinzen gerechnet. In den Kapiteln von Geisterbeschwörungen, vom Kampf zwischen Aufklärung und Aberglauben, von geheimen Verbindungen und ruchlos überklugen Plänen lag für das damalige Lesepublikum der unwiderstehliche Reiz.

Der Eingang des Romans zeigt die in der That außerordentliche Erzählungskunst Schillers. Eingerechnet alle die kleinen Wirkungen des Wunderbaren hat das figurenreiche Bild eine meisterliche Lebendigkeit und Bewegung. Die erste Fortsetzung verweilt ein wenig zu lange bei der Analyse und Kritik eines vorher berichteten Ereignisses. Frühere Geschehnisse werden ihres mystischen Reizes entkleidet und vor dem Verstand aufgelöst. Dann liegt der ganze Nachdruck auf der psychologischen Entwicklungsgeschichte des Prinzen, dessen im Anfang reine und hohe Seele

allmählich verlockt, verdorben, aufgeweicht und haltlos gemacht wird. Auf dem Wege gibt Schiller ein (in den späteren Ausgaben gestrichenes) philosophisches Gespräch von einer Ausdehnung, die ein heutiges Publikum sich verbitten würde. Schiller will seinen Prinzen aus dem dumpfen Glauben heraus durch Freigeisterei hindurch in den Schoß der allein seligmachenden Kirche führen. Diese Freigeisterei des Prinzen besteht nicht in der Leugnung der Sittlichkeit, sondern in der These, daß die sittlichen Gesetze gar keiner Stütze durch den Gedanken Gottes und der Unsterblichkeit bedürfen. Sie könnten auch reine Naturgebilde sein, nämlich die Formen, unter denen die Natur für den Menschen ihren allgemeinen Zweck, das Glücks- und Wohlgefühl, erreicht. Auch hier ist Schiller auf dem Wege zur Idee der in sich selber und ohne religiöse Nebengedanken zu begründenden Sittlichkeit. Dies alles wird mit einer offenbaren Freude an scharfsinnigen Feinheiten und gesuchten Schwierigkeiten ausgeführt. Der Schluß des Romans ist eigentlich ein schnellfertiges Abbrechen. Im ganzen zeigt er doch, daß Schiller im Besitze einer großen Reihe von glänzenden Eigenschaften auch für die erzählende Kunst gewesen ist. —

Längst waren neue Entwicklungen in dem Dichter mächtig geworden, als er den „Geisterseher“ vollendete. Ihre Anfänge reichen alle noch nach Dresden zurück. Gelegentlich bei der Lektüre Abbts betont er das eigene starke psychologisch-philosophische Interesse. Vor allem aber vollzieht sich in dieser Zeit die Wendung zur Geschichte. „Täglich wird mir die Geschichte teurer.“ (15. April 1786.) Gerade eine Darstellung vom dreißigjährigen Krieg, die er gelesen hat, gibt Anlaß zu dieser Bemerkung. „Daß doch die Epoche des höchsten Nationen-Elends auch zugleich die glänzendste Epoche menschlicher Kraft ist! Wie viele große Männer gingen aus dieser Nacht hervor!“ Er sagt es mit einem Seufzer über den eigenen Entwicklungsgang. „Ich wollte, daß ich zehn Jahre hintereinander nichts als Geschichte studiert hätte. Ich glaube, ich würde ein ganz

anderer Kerl sein.“ Schmerzlich fühlt er, wie viel er noch lernen muß. „Im besten Erdreich wird der Dornstrauch keine Pfirsiche tragen, aber ebensowenig kann der Pfirsichbaum in einer leeren Erde gedeihen.“

Er hat den Plan gefaßt, die Geschichte der merkwürdigsten Rebellionen und Verschwörungen gemeinschaftlich mit andern in einem Sammelwerk zu behandeln, dessen erster Band dann im Oktober 1788, aber ohne einen Beitrag von Schiller, erschienen ist. Hier zeigt sich noch das Interesse an Verschwörungsszenen und an den großen Verbrechern plutarchischer Art. Er selbst geriet immer tiefer in seine Geschichte des Abfalls der Niederlande hinein.

Dies ist ein entscheidendes Datum seiner Entwicklung. Er fühlt die Unmöglichkeit, sein Leben in der bisherigen Art fortzusetzen, in der es eigentlich ein reines Leben der aus sich selbst sich nährenden Phantasie war. Bei einem solchen Leben muß ja der Mensch zulezt sich selbst verzehren. Er will Ballast in sein Schiff — eine gründliche Bildung, einen gesicherten Besitz an Wirklichkeiten, ein Gleichgewicht von Empfänglichkeit und Schaffen. Dann wird er auch seine Dichtung nicht mehr allein aus sich selber zu nehmen brauchen; sie hat ihren Grund in der unendlichen Natur. Ein neuer Schiller will hier heraufkommen. Ganz gewiß aber wird dieser sich nicht heranbilden können in dem Sybaritenleben mit seinen Freunden. Statt des Flatterns in einer phantastischen Existenz sehnt er sich danach, fest im Leben und in der Wirklichkeit auf eigenen Füßen zu stehen. Er wird es nur erreichen können, wenn er sich gewöhnt, unabhängig und allein zu sein und für sich einzustehen. Seine Seele sucht die Sicherheit des eigenen Lebens.

Die Loslösung bereitet sich vor. Schon im Oktober 1785 bekennet er Huber, daß seine Seele bellemmt sei. Wie ein Ekel an den Anfangsstimmungen dieser Freundschaft klingt es jetzt aus seinen Worten. Die starke Jugendlichkeit der damaligen Ausbrüche berührt ihn unangenehm. Dann spricht er wohl davon, daß das

Anabensjahr ihres Geistes wie die Flitterwoche ihrer Freundschaft vorbei sein soll. Das Schwelgen in der Begeisterung gibt eine falsche Schätzung der eigenen Kräfte und der Zukunft. „Enthusiasmus und Ideale sind unglaublich tief in meinen Augen gesunken.“ Kaum ertragen kann er die Einsamkeit, wenn Körners verreißt sind, und fühlt dann doch peinlich, daß er sich viel zu sehr von ihnen abhängig macht. Und immer deutlicher wird uns seine Stimmung. Statt der früheren Begeisterung drückt eine allgemeine Erschlaffung seine Seele. „Ich bedarf einer Krisis. — Die Natur bereitet eine Zerstörung, um neu zu gebären.“ Die Unabhängigkeit, wie Körner sie ihm gibt, ist ein Geschenk und nicht errungen; daher mahnt sie ihn beständig, daß er den Pflichten gegen sich selber noch nicht gerecht wird. Auch das Verhältnis zu den Freunden kann bei dieser Lage nicht in sich klar und rein bleiben. „Ich habe euch ganz genießen können, euch ganz durchschauen und fassen können, aber meine Seele war für euch von trüben Stimmungen umwölkt. Ihr wart mir so viel und ich euch noch wenig — nicht einmal das, was ich fähig sein könnte, euch zu sein.“

Zwar widerstand er dem Lockruf des großen Schröder, nach Hamburg zu kommen, dort den Carlos spielen zu lassen und unter sichereren Bedingungen in bedeutendere Beziehungen zu einer weit hervorragenderen Bühne zu treten, als es die Mannheimer gewesen war. Er widerstand, offenbar weil er fühlte: dies war wieder der Weg zu jener uferlosen Produktion ins Leere, von der er loskommen wollte. Kein Zweifel aber, in Dresden war auf die Dauer seines Bleibens nicht mehr.

Eine halb ärgerliche, halb komische Episode fällt in die letzten Monate. Ende Januar (oder Anfang Februar) 1787 wurde Schiller auf einem Maskenball von einer allerliebsten Zigeunerin gefesselt. Die schöne neunzehnjährige Henriette von Arnim nahm ihm dann Sinne und Seele völlig ein. Er kam von ihrer Gesellschaft nicht mehr los. Sogar in einem reinen Geschäftsbrief entschuldigt er ein Versäumnis damit, daß ihm von einem Mäd-

den der Kopf so warm geworden sei. Kopfschüttelnd sahen die Freunde das unerfreuliche Spiel. Der Ruf der Damen, der Mutter mit ihren beiden Töchtern, galt nicht für den besten. Die schönen Töchter waren der Mutter ein Spekulationsobjekt. Nun wurden der berühmte Dichter, ein jüdischer reicher Bankier und ein eleganter adliger Kavaliere mit viel Geschick gegeneinander ausgespielt; — hierbei bekam das listige kleine Flammenzeichen in der Fensteröffnung seine Rolle, welches für Schiller bedeutete: wir sind nicht zu sprechen, und für den andern Liebhaber: das Feld ist rein. Kostspielig wurde das Verhältnis auch; denn solche Damen wollten beschenkt sein. Ein neuer Wechsel mußte bei dem professionellen Geldverleiher Beit unterschrieben werden. Die offenbare Aufgabe der Freunde war, Schiller loszumachen. Sie überredeten ihn im April zu einem Ausflug nach Tharandt. Er bringt dort höchst unbehagliche Wochen zu — bei anfänglich schrecklichem Wetter und ungenügendem Schlaf. Schon um fünf Uhr ist er auf. Auch war er selbst in Tharandt keineswegs vor den Arnims sicher. Endlich gelang die Entzauberung doch. Zum „Freunde“ abgekühlt kam er Anfang Juni in Dresden wieder an. Auch dieses Erlebnis machte eine Entfernung wünschenswert.

Der „Carlos“ war erschienen. Die unmittelbar dringende Arbeit hatte Schiller abgetan. Er brauchte eine Zeit, um sich auf sich selbst zurückzuziehen. In Weimar herrschte „sein“ Herzog: dort bot sich eine weitere Anknüpfung durch den Schwaben Wieland. Es war die Hauptstadt des deutschen Geistes und der Literatur. Vielleicht gelang es Schiller dort, was ein gebieterisches Bedürfnis seiner Seele war, aus eigenen Mitteln geistig und äußerlich zu existieren. Zwar nur zu einem Ausflug meinte er fortzugehen, als er am 20. Juli 1787 aufbrach. Es kam anders. Er suchte neue Beziehungen, und er fand — sein Leben.

Ehe wir ihm hier weiter folgen, betrachten wir hintereinander die großen Dramen dieser Jugendzeit.

Zweites Kapitel.

Die Verschwörung des Fiesko zu Genua.

Die Räuber kosteten Schiller sein Vaterland. Es blieb ihm keine Wahl; er mußte entweder den Dichter opfern oder die Heimat. Er entschloß sich für das letztere und für die Flucht. Erschütternd berührt die Geschichte dieser Flucht, wie Andreas Streicher sie uns berichtet, nicht wegen der Not und Gefahr, aber weil es so ganz die Leidensgeschichte des schöpferischen Menschen ist. Ihm ruht sein Selbstgefühl auf dem Werk, das er hervorgebracht, mit dem er der Welt bewiesen zu haben meint, daß er zu denen gehört, um die sie sich kümmern muß. Die einzige wahre Pflicht für ihn ist sein Schaffen. Und er muß erfahren, daß die Menschen in ihrem Verhalten durch jede äußere und zufällige Rücksicht mehr bestimmt werden als durch die Sorge um den Genius. Mag er Früchte geben, so ist er willkommen. Seine Forderungen wirken nur als Last. Im Leben liegt ein unbewußter tiefer Haß gegen den Geist, der eigene Wege geht. Wer auf sein Schaffen sein Dasein gründen will, hat von den Menschen nichts zu erwarten. All diese zweifellosen Dinge erfuhr er an Dalberg nur gar zu sehr. Aber hier ging es um die Existenz, die physische und die moralische, um Leben und Selbstachtung. Demütigungen sind eine harte Schule. Er hat die Prüfung bestanden.

Im Mittelpunkt aller dieser Enttäuschungen stand der Fiesko. Vor allem doch im Vertrauen auf das künftige Werk war die Flucht gewagt. Es ließ ihn im Stich. Das Auf und Ab schriftstellerischen Lebens wurde der aufs Große und Ganze gerichteten Natur grausam klar gemacht. —

Wie auf die „Räuber“ findet sich ein Hinweis auch auf den Helden des neuen Stücks in der Dissertation über den Zusammenhang der tierischen Natur des Menschen mit seiner geistigen. Wieder sehen wir das medizinische Interesse ins dichterische übergehen. Fiesko erscheint als Schulbeispiel für den Zusammenhang

der Affekte mit der körperlichen Konstitution. „Ein durch Wollust ruinierter Mensch wird leichter zu Extremis gebracht werden können, als der, der seinen Körper gesund erhält — Catilina war ein Wollüstling, eh er ein Mordbrenner wurde; und Doria hatte sich gewaltig geirrt, wenn er den wollüstigen Fiesko nicht fürchten zu dürfen glaubte.“ An der Stelle, an der Rousseau jenes große Wort sprach, das in Schiller so mächtig zündete, von den Helden Plutarchs, die entweder große Tugendhafte oder erhabene Verbrecher gewesen, erwähnte er auch den Fiesko. „Der Graf von Fiesque, der dazu erzogen wurde, um sein Vaterland von der Herrschaft der Doria zu befreien, hätte Plutarchs Pinsel verdient. Man zeigte ihm immer den Prinzen auf dem Thron von Genua; in seiner Seele war kein anderer Gedanke als der, den Usurpator zu stürzen.“ Als erhabener Held Plutarchscher Art, als Führer einer Erhebung gegen die Tyrannei, mit dem politisch-republikanischen Grundton also, ergriff Fiesko Schillers Seele, vom ersten Entwurf seines Dramas an.

Streicher erzählt uns von Schillers Arbeit an seinem neuen Stück mancherlei, was uns einen tiefen Blick in die Seele des Dichters tun läßt. Daß er den Plan geliebt wegen der vielen und wirksamen Verwicklungen, deren er diese Handlung fähig fand, das belehrt uns über Schillers Stellung zu seinen Entwürfen. Daß er auf der Bibliothek sich alles aneignete, was auf Ort, Zeit und Geschichte Beziehung hatte, zeigt den Ernst der Vorbereitung. Nun seine Art auszuarbeiten! Als er den Plan im Gedächtnis entworfen, schreibt er den Inhalt der Akte und Auftritte nieder in der Ordnung, in der sie folgen sollten, aber so kurz und trocken wie für den Kulissendirektor. Dann arbeitet er nach Lust und Laune die einzelnen Auftritte und Monologe aus, — also nicht in der Reihenfolge der Szenen. Und wie schon bei den Räubern liest er das Fertige einem Freunde vor; er bedarf der Wechselwirkung mit dem Publikum. Alle die Hoffnungen, von

denen wir sprachen, fühlen wir mit bei dem Wort: „Wie erheiterten sich seine von Schlaflosigkeit erhitzten Augen, wenn er erzählte, um wie viel er schon weiter gerückt sei, und wie er hoffen dürfe, sein Trauerspiel weit früher, als er anfangs dachte, beendigt zu sehen. Je geräuschvoller die Außenwelt war, (in den festlichen Vorbereitungen zum Empfang des Großfürsten), um so mehr zog er sich in sein Inneres zurück.“ —

1. Der Entwurf des Fiesko.

Wer den Stoff des „Fiesko“ erwägt, wird bei genauer Kenntnis der „Räuber“ beinahe vorher sagen können, wie Schiller ihn gestalten wird.

Die Unterschiede fallen ins Auge. Das Stärkste an den Räubern ist ihr genialer Protest. Ein schärferer Fehderuf gegen die Zeit ist nicht möglich, als der aus diesem Werke klingt: heut sind die Zustände so, daß eine Räuberbande kommen muß, um Gesetz und Recht wiederherzustellen. Aber das Schwächste war die Schilderung der Gesellschaft, die Wiedergabe des Wirklichen. Nun tritt im Fiesko der große Protest ganz zurück; die Gesellschafts- und Wirklichkeitschilderung wird das Wichtigste.

Die Räuber sind ein Stück aus der Gegenwart, Fiesko spielt in der Vergangenheit. Sehr eigentümlich, daß das der Gegenwart entnommene Werk, tatsächlich eine Schöpfung freier Phantasie, in einer fast durchweg phantastischen Welt sich bewegt. Die Vergangenheit aber soll als ein völlig Wirkliches geglaubt sein. Sichtlich bemüht sich der Dichter mit Sorgfalt, das Wirklichkeitsbild überzeugend zu gestalten.

Jener großen Auflehnung, die in der phantastischen Bande und ihrem symbolischen Weltgerichte Ausdruck fand, der sittlichen Neugeburt, entspricht hier die Idee der republikanischen Freiheit; für das Weltgericht tritt eine Staatsumwälzung ein — eine ungemaine Abstumpfung der Motive.

Nun gar, wenn wir auf die bewegenden Kräfte der Handelnden sehn. In Karl das empörte Gute, das in Rachedurst sich vergreift und ins Verderben rennt. Leerer, tragisch unbedeutender ist die Geschichte des Fiesko, — ein Freiheitsdurst, der mehr Ruhmessehnsucht und Ehrgeiz ist.

Steht Franz neben Karl wie der Gegenpol sittlicher Menschheit, so vertreten die Doria wohl die Idee der Alleinherrschaft, aber als ein würdiger Greis und ein frecher Bengel, ohne eine weitere Vertiefung, die die Wirkung der Räuber so unwiderstehlich macht.

Groß und innerlich geht die Entwicklung bei diesen, bis an den Gegensätzen der Menschheit die sittliche Weltordnung selber sich offenbart. Hier vor allem fühlen wir die Abweichung. Keine Wiederherstellung, die uns alle als sittliche Menschen angehe, am Schluß des Fiesko! Alles bleibt beim Alten. Nur persönliche Schicksale haben sich abgespielt.

Damit erklären wir den Fortgang der Entwicklung, aber auch das Zurückbleiben des Fiesko. Schiller gestaltet auch hier nach einander entgegenstehenden Ideen, Freiheit und Herrschaft, und in zwei einander gegenüberstehenden Welten und Lebenskreisen. Aber Linie für Linie wird das Bild schwächer. Belehrend bleibt es doch, wie er so früh schon durch innere Wahlverwandtschaft zum großen historischen Drama geführt wird. Endlich ist auch dies Abbiegen von seinem großen Wege gar wohl begreiflich. Für ihn hat das Wörtchen republikanische Freiheit einen so berausenden Klang, daß er sich nichts Großartigeres vorstellen kann als ein Trauerspiel, dessen Menschen und Szenen alle durch republikanischen Freiheitskampf bewegt sind. Das große Wirklichkeitsgemälde einer solchen Verschwörung schien ihm mindestens so bedeutend wie die bloße Phantasie von den Räubern.

Auch in der Art, wie er dies Gemälde entwirft, erkennen wir den Dichter des ersten Werkes wieder. Abermals geht sein Blick

ins Große; er schaltet mit mächtigen Massen. Der Gegenstand des Kampfes ist das Volk von Genua; in seinen Adligen und Bürgern spielt es mit; der Untergrund der Geschehnisse wird mächtig gegeben. Über ihm erheben sich die beiden streitenden Parteien: die Herrscher, die Doria, Gianettino und Andreas; jener, der freche Übermut des Despoten, erklärt den erbitterten Haß der Gegner; dieser, Andreas, in seiner reifen Würde, nicht der Herr, sondern der Vater seines Volks, wird nicht selbst, sondern um der Idee willen gehaßt und macht den Gedanken am Ende wenigstens erträglich, daß es beim Alten bleibt. Dieser Partei entgegen stehen die Republikaner; ihr Haupt Berrina ist die starre republikanische Römertugend selbst, Liebe des freien Vaterlandes sein Herzschlag, ganz Staatsgedanke, daher beinahe un menschlich in seinen Entschlüssen, nach Schillers Begriffen riesengroß; neben diesem düstern Mann geht als sein notwendiger lichter Kontrast der jugendliche Held Bourgo gnino, offen, warm und edel. Dies Paar ist auf republikanischer Seite, was auf der monarchischen Andreas und Gianettino. Zwischen den beiden Parteien steht Fiesko, jener sich scheinbar hingebend, dieser angehörig, von beiden beobachtet, — der als alleinstehender Mann aus eigener Kraft die Sache der Freiheit zum Siege führt und wieder zu Fall bringt. Jede dieser drei Parteien geht ihre eigene Straße. Drei Handlungen also greifen ineinander. Da haben wir Schillers in großen Massen und aus dem Vollen arbeitende Phantasie.

Damit überblicken wir bei weitem noch nicht alle Motive. Berrinas Tochter fällt dem Gianettino zum Opfer. Ohne den Virginia-gedanken konnte sich der junge Schiller die Geschichte einer republikanischen Erhebung offenbar gar nicht denken. Unter den Verschwörern verfolgen Sacco und Ralfagno ihre eigenen und zwar niedrigen Absichten; jener hofft bei Gelegenheit der Staatsumwälzung sich von seinen Wucherern zu befreien, dieser Fieskos Weib zu verführen: sehr wirklichkeitsecht schlagen sie das Motiv

der menschlichen Gemeinheit an, die bei großen Staatsumwälzungen stets ihre Rechnung sucht. Gewaltig aber schwillt das Stück durch die Handlung Fieskos. Das letzte Motiv seines Handelns, auch seiner Freiheitsliebe ist der Ehrgeiz. Daher die notwendige Entwicklung, daß er ans Ziel gelangt nicht dem Staat als freier Mitbürger sich unterwirft, sondern sich zum Herrn macht. Dies gibt der Gestalt den tragischen Sinn. Für Schiller aber — radikal in all seinen Vorstellungen, wie er ist — bedeutet das gewaltsame Aufsteigen zur Herrschaft das Herausstreiten aus der Menschlichkeit. Er läßt nun die warme Menschlichkeit selbst zu Fiesko reden durch den Mund seines holden Weibes Leonore. Der Ruf der Menschlichkeit ist die wahre, in sich selber selige Liebe. Die kennt der Despot nicht. Darum muß alles, was im Werk geschieht, zugleich eine Reihe von Erfahrungen für Leonore bedeuten. Hier denken wir an Fieskos galante Intrigue mit Julia, der Schwester Gianettinos; — sie ist die Verkörperung der Frivolität der Doria wie Leonore der reinste seelische Adel der Freien Genuas. Der Kontrast, der die gesamte Gestaltung beherrscht, ist hier ins Weibliche überseht. So leben auch die Extreme weiblicher Natur im Stück — frivole Koketterie und hingebende reine Liebe. Denken wir an Amalias unglückliche Gestalt, so ist es eine bedeutsame Erweiterung des Schillerschen Menschenkreises. Das Gesellschaftsbild wird von Wichtigkeit im Fiesko. Es gibt kein Bild gesellschaftlichen Lebens ohne Frauen.

In so vielen verschiedenen Menschen kommt der große Kampf um Freiheit oder Herrschaft zum Ausdruck.

Dabei ist noch nicht einmal das letzte durchschlagende Motiv erwähnt, das dem ganzen Gemälde erst seine Haltung gibt. Wir erörtern es später.

Politische Geschichte spielt sich ab. Der soziale und sitten-geschichtliche Gedanke der „Räuber“ tritt zurück. Demgemäß steht Fiesko der Emilia Galotti bei weitem näher als Schillers Erstling.

Über welch ein Unterschied wieder! Dort die fast gewaltsame Konzentration in wenigen Gestalten, hier die beinahe schrankenlose Ausbreitung einer ganzen menschlichen Welt. Dort liegt in einer rein menschlichen Geschichte zugleich mit eingeschlossen die politische Spitze. Hier bildet das Politische den ganzen Gegenstand der Schilderung. Lessing bleibt selbst bei politischen Tendenzen in der bürgerlichen Dichtung, während Schillers ganzer Seelenzug ihn hinweist in das große öffentliche Leben. Bei unserm Einziedler-Dichter bedeutet es immer einen Fortschritt auf dem Wege zur Männlichkeit, wie er hier zur Welt des Wirklichen ein Verhältnis zu gewinnen sucht.

Was ihm bei dem neuen Versuch gelingt, und wo wir auch hier auf seine Grenzen stoßen, das suchen wir zu begreifen.

2. Die Hauptmotive.

Gleich im ersten Akt, wieder mit der beliebten Zweiteilung, setzen auf das bestimmteste gegeneinander ab die Szenen im Hause Fieskos und die bei Verrina, dort Glanz des Festes, Gesellschaft, Welt — hier der starre Republikaner, statt der Welt und ihrer Gedankenlosigkeit die Idee und die Tugend; — in Fieskos Gesellschaft aber klingen als Töne alle die Motive an, von denen das Stück lebt, Leonore von Eifersucht gepeinigt, immer noch Schwärmerin in ihrer Liebe; Gianettino als der freche Verbrecher schießt den Mörder gegen Fiesko. Die Verschworenen, Unlautere und Lautere, tauchen auf, belauschen Gianettino, sprechen Fiesko an usw., alles in meisterlicher Bewegung als Leistung eines ganz großen Theaterverstandes, ein wirkliches Gesellschaftsbild in dem Mitspielen der Weiber, mit den Untertönen niedriger Begierden, wie sie das politische Leben mit sich bringt. Mit großem Geschick gibt der Dichter allen diesen auseinanderstrebenden Tendenzen eine Einheit. Ihnen allen gemeinsam ist ein Gedanke, der ein Doppelgedanke ist: Fiesko und Staat, letzteres in verschiedenem Sinn: Genua immer, aber

entweder Freiheit oder Herrschaft. Diese Einheit des Gedankens umfaßt alle die verschiedenen Bestrebungen bis in die Schwärmereien Leonorens hinein. So hält sich die Gestalt Fieskos immer bedeutend im Mittelpunkt.

Der Geist, in dem Schiller seinen Entwurf genommen, wird völlig deutlich in den Szenen Berrinas. Gianettino hat sich an seiner Tochter Bertha vergriffen. Hier hat, möchte man sagen, Schiller das Emiliamotiv in das Virginiamotiv zurückübersezt. Aber wenn Odoardo seine Tochter opfert, dann handelt er als Vater, und diese rein menschliche Handlung ist zugleich eine Tat von politischer Bedeutung. Bei Schiller überwiegt der Gedanke an den Staat gänzlich den an die Tochter, sogar bei Bourgognino den an die Braut, und hier wird die Annatur vollkommen. Die politische Gesinnung wird das Entscheidende. „Wenn ich deinen Wink verstehe, ewige Vorsicht, so willst du Genua durch meine Bertha erlösen.“ „Genuas Los ist auf meine Bertha geworfen, mein Vaterherz meiner Bürgerpflicht überantwortet.“ Ja sogar: „Freue dich, des Vaterlandes großes Opfer zu sein.“ Und in Bourgogninos Munde: „An einem und eben dem Tag werden Bertha und Genua frei sein.“ Diese Menschen handeln und fühlen nicht als natürliche, sondern als politische Menschen, durch das Medium einer Idee. Der Bürger überwiegt den Vater; Berthas Schicksal ist nicht an sich wichtig, sondern weil es Gelegenheit für andere Gedanken gibt. Also nicht als Mensch bedeutet sie etwas, sondern als kahles Symbol. Es gibt der Erfindung eine manchmal empörende Kälte. Odoardo, in Schillers Begriff der Römergröße hinaufgetönt, gibt Berrina. Wenn aber die abstrakte Idee den Menschen erstickt, hört das dramatisch glaubliche Leben auf.

Hier stoßen wir auf jenes vorher erwähnte durchschlagende Motiv. Es hängt auf das engste mit dem Gesagten zusammen. Was für unvergleichliche Güter eigentlich der Zustand der Freiheit diesen Menschen bringen wird, das wissen wir ja nicht. Schiller

setzt einfach voraus, daß uns der Name Tyrann ebensosehr Inbegriff alles Verdammenswerten sei wie der des Freiheitshelden Inbegriff all unserer Begeisterung. Die Bewunderung für den Freiheitshelden als solchen wird geradezu zur innersten Voraussetzung des Werks. Auch hier ist nicht unmittelbares anschauliches Leben, sondern die abstrakte Idee Mittel und Gegenstand unserer Ergriffenheit. Demgemäß kennen diese Menschen um ihrer Freiheitsbegeisterung willen sich selbst als hervorragend über den gewöhnlichen Menschentrost; sie wissen sich als bewundernswert, und Selbstbewunderung ist ihr durchgehender Charakter. „Hier wachsen Genuas fünf größte Herzen zusammen.“ „Es ist eine Qual, der einzige große Mann zu sein.“ „Nie schlugen zwei größere Herzen zusammen.“ Solche Stellen begegnen überall. Ein Schritt weiter, und dies Bedürfnis der Bewunderung erscheint geradezu als ihr Motiv, ihr mitbestimmendes Motiv in der Freiheitsliebe, wenn nicht ihr bestimmendes. Berrina sagt über Fiesto: „Sahest du ihn gestern in unserer Bestürzung sich spiegeln?“ Ebenso Bourgognino, da er Fiestos Größe anstaunen muß: „Bin ich denn garnichts mehr?“ Der notwendige Ausdruck ihres Seins wird die Pose der Größe, da diese Größe an das Bestauntwerden denkt. Der falsche und hohle Heroismus ist eine Abart genau derselben Gefühlweise, wie etwa in dem Wort des Bourgognino: „Ich habe schon längst ein Etwas in meiner Brust gefühlt, das sich um nichts wollte ersättigen lassen. — Was es war, weiß ich jetzt plötzlich (indem er heroisch aufspringt). Ich hab' einen Tyrannen! (Der Vorhang fällt.)“

Dies letzte Motiv gibt dem ganzen Gemälde seine charakteristische Haltung. Auf Bewunderung der Männergröße, nach dem Begriff des jungen Schiller, ist es ganz und gar gestellt. Ist doch der Heros der Freiheit für ihn der wahrhaft große Mann! Denken wir, wie das Stich- und Sehnsuchtswort des „großen Menschen“ sich aus Karl Moors Seele ringt über dem Lesen des

Plutarch, und daß als Plutarch'schen Helden Rousseau den Fiesko empfohlen hat, so haben wir den Zusammenhang. Fiesko ist der „große Mensch“, seine Tragödie ist die des „großen Menschen“. Die anderen mit ihrer Größe, ihrer bewundernswerten Pose, ihrer Selbstbewunderung sind nur die Stufen zu ihm als dem Gipfel. Auch bei ihm ist Selbstbewunderung das letzte, im geheimen treibende Motiv. In der Bewunderung eines „großen Menschen“ zu schwelgen war für Schiller der Reiz bei der Arbeit, wenigstens in ihrem ersten Teil.

Hier ist alles angelegt auf die große Szene, in der Fiesko vor dem Bild des Romano plötzlich sich enthüllt. „Nichts fehlt als die Larve herabzureißen.“ Angestaunt von den andern sonnt er sich in ihrer Bewunderung. Auf diesen Augenblick hat er gearbeitet und im Stillen alle Mittel der Befreiung allein zurechtgestellt. Nun sehen wir ihn in der strahlenden Pose der Größe, gesättigt in Bewunderung und Selbstbewunderung. Mit der darauffolgenden theatralischen Verbrüderungsszene mutet der Moment wie ein Römerbild des Franzosen David an.

Worin erkennen wir demnach mit dem jungen Schiller die Züge des „großen Menschen“? Für alle geht er als ein Rätsel dahin. Um seine geheimnisvolle Gestalt bewegt sich das reiche bunte Leben. Seine Frau, Julia, Gianettino, die Verschworenen — alle nehmen ihn für etwas, was er nicht ist, und mißverstehen sich in ihm. Eine Maske tragen — ist des großen Mannes erster Zug, verschlossen sein in sich selbst, sich selber genug, scheinbar untergehn und untergehn können in dem Strudel der Vergnügungen, während doch sein Inneres die größten Pläne wälzt. Dies erklärt die Haltung der ersten Akte, erklärt auch die dramaturgische Eigentümlichkeit, daß der Held im ersten Teil nur hemmend — „retardirend“ hätte Schiller später gesagt — wirkt. Er hält Handlungen, die im Gange sind, nur auf, weil die Handlung, die er selbst beginnt, die einzige ist, die sein soll.

Die Pläne, die der „große“ Mann wälzt, müssen natürlich Pläne der Freiheit sein. Aber den Gedanken entspreche die staatsmännische Tatkraft, Verschlagenheit und Energie. So stellt sich Fiesko dar als der Meister unter all diesen Leuten mit ihren ratlosen Wünschen.

Mit einer solchen inneren Gesetzlichkeit spielt sich der Phantasievorgang in dem Dichter ab. Da er in der Römergröße republikanischer Helden schwelgen will, ruft gleichsam Form und Entwicklung des ganzen Werkes selber: wie groß ist dieser Mann! Alles gliedert sich auf die Hauptszene seiner Größenpose zu.

Mit vielem Talent, einem erfahrenen Weltmann gleich, gibt Schiller dem Fiesko alle Manieren sicherer Bornehmheit. Aber daß er immer in der Haltung der Größe, alle überragend bleibe, vornehm erhaben über all dem Niedrigen, mit dem er sich doch einlassen muß, dazu dient die geniale Maschinenfigur des Mohren. Fiesko bleibt nun Edelmann. Aller Schmutz der Intriguen liegt auf diesem, der mit seinem Gaunerhumor sich wie das immer bewegliche Böse selber zeigt. Eine glänzende Erfindung, um zugleich zu zeigen, was von dieser politischen Welt und ihrem Tun zu halten, — da sie das Element dieser vollkommenen Lumpenhaftigkeit ist. Für Fiesko bedeutet er zugleich seinen Marinelli und seinen Angelo, — wie sehr aber ins Elementare überseht durch diesen drolligen Schurken, der eigentlich noch ganz Tier ist. Wie er später Fieskos Intriguen betreibt und, ohne ihn einzumengen, den Helden hebt, so ist er zuerst der Mordbube Gianettinos und dann als der Hans in allen Ecken dessen Anschlägen auf der Spur und trägt sie Fiesko zu. Dadurch erscheint dieser als der alles durchschauende Genius, dem auch das Geheimste offenbar werden muß. Durch den Mohren gelingt es, die reiche Bewegung einer politischen Handlung in Beziehung zu setzen zu der einfachen Haltung der Größe, in der wir Fiesko sehen sollen.

Hier erklärt sich auch die besondere Tragik, die Schiller in

der Person seines Helden gefunden hat. Sie liegt in der Verführung, die die Größe in sich selber trägt. Der Übergang ist von großer Feinheit. Da in seinem Freiheitsstreben bereits Ehrgeiz und Bewunderungssucht die eigentlich treibende Kraft gewesen, wie sollte er am Ziel der Versuchung widerstehen? Der Thron des Herzogs ist frei, der ihn über alle Menschen erhebt, ihm also den Platz gibt, nach dem seine Seele lechzt. Und er nimmt ihn. Aber verstehen können wir in der Entwicklung Fieskos die Tragik wieder nur durch das Medium der abstrakt republikanischen Idee. Solange Freiheit sein Sehnen, ist er für Schiller ein Heros des Lichts. Sobald er der Verführung der Alleinherrschaft erliegt, ist er für ihn hinabgesunken in die Gemeinheit der gewöhnlichen Menschennatur. Noch immer klingt die Geschichte vom gefallenem Engel nach. Fiesko ist das Lied vom „großen Menschen“ und seinem Fall. Das allgemeine Menschenlos beweinen wir auch hier, — daß der Mensch gerade in seiner Erhebung dem Fall so nahe steht. Wenn die Räuber eine Satire sind, dies ist Elegie.

Diese Züge zusammen machen die Eigenart des „Fiesko“ aus. Schiller selber gab ihn „für ein ganzes großes Gemälde des wirkenden und gestürzten Ehrgeizes“. Er sieht den Reiz darin, die kalte Staatsaktion aus dem menschlichen Herzen herauszuspinnen, „von der erfinderischen Intrigue Situationen für die Menschheit zu entlehnen“. Dies heißt nicht allein, daß er uns den großen Mann im Ehrgeiz seines Herzens verstrickt zeigt, sondern er schildert auch die Qualen des Weibes, den Schmerz des Freundes, die ihn auf seinem Wege nicht verstehen, ihm nicht folgen dürfen. Gar nicht verbergen kann er's, wie der große Mann in diesem Gemälde alle seine Gedanken bannt. Er nennt Fiesko ein Schauspiel, das uns den Spiegel unserer ganzen Kraft vor die Augen hält. Seine Worte über den Helden selber klingen wie ein Hymnus: „Fiesko ist der große Punkt dieses Stücks, gegen welchen sich alle darin spielenden Handlungen und Charaktere, gleich Strömen nach dem

Weltmeer hinjensen. — — Fiesko, ein großer fruchtbarer Kopf, der unter der täuschenden Hülle eines weichlichen epikurischen Müßiggangs, in stiller geräuschloser Dunkelheit, gleich dem gebärenden Geist auf dem Chaos einsam und unbehorcht eine Welt ausbrütet, und die leere lächelnde Miene eines Taugenichts lügt, während daß Riesenpläne und wütende Wünsche in seinem brennenden Busen gären — Fiesko, der lange genug mißkannt, endlich einem Gott gleich hervortritt, das reife vollendete Werk vor erstaunende Augen stellt, und ein gelassener Zuschauer dasteht, wenn die Räder der großen Maschine dem gewünschten Ziele unfehlbar entgegenlaufen — Fiesko, der nichts fürchtet, als seinesgleichen zu finden — —“ Jeder Satz dieser Apotheose bestätigt die Richtigkeit unserer Auffassung.

Freilich wird dabei vollends deutlich, daß der Fiesko zur Größe der „Räuber“ sich nicht erheben kann. Die Idee der republikanischen Freiheit hat nicht das Zwingende wie die der ewigen sittlichen Weltordnung. Darum scheint uns die Pose der Helden leicht leer und hohl. So hat auch ihre „Größe“ für uns etwas Aufgebauschtes. Das Ausgehn von der Idee macht die Darstellung schemenhaft; denn hier wird uns nicht das Leben und seine Wirklichkeit in zweifelloser Wahrheit aufgetan. Ein Übelstand bleibt es auch, daß die innerliche und tragische Entwicklung Fieskos von ihm in der Stille abgemacht werden muß. In zwei unmittelbar aufeinanderfolgenden Monologen spielt sie sich ab. Im ersten überwindet er; im zweiten — sofort danach — unterliegt er. Nur eine pathetische Auseinandersetzung mit der Frau und die erschütternde Schlußzene mit Berrina gehört noch hierher. Im übrigen macht sich das rein äußerliche Geschehen, die Staatsaktion, Verwicklung und Intrigue, deren Schilderung Schiller anzog, für sich selber gar zu breit und beherrscht das Stück. Fiesko ist ein Durchgangspunkt der Schillerschen Entwicklung und als solcher lehrreich und bedeutend genug.

3. Die Entwicklung in den fünf Akten.

Aus diesem Stoff, diesen Farben und Tönen macht Schiller sein Bild. Es ist im alten Geiste germanischer Dramatik das Bild einer reichen historischen Bewegung, ein überquellender epischer Stoff, der in die Dramenform aufgehen soll. Noch einmal vergegenwärtigen wir uns diese Fülle von Bestandtheilen. Im Mittelpunkt steht das große politische Geschehen, dies aber als wesentlich bestimmt und gemacht durch den großen Mann Fiesko. Ihn wieder finden wir als Virtuosen der Verstellung scheinbar versinkend in leerer Wollust; im Geheimen fördert er den Befreiungsplan. Hier greift das Intriguenspiel mit Julia, die Eifersucht Leonorens ein. Ralkagnos Lüsterheit gibt zu einer Hoheitszene Leonorens Anlaß und dient dann indirekt, uns Fieskos Sicherheit zu zeigen; — keinen Ralkagno fürchtet er bei seinem Weibe. Saccos Geldnot bringt einen Ton mehr unter die Motive der Verschwörung. Die Schilderung der Doria halten wir knapp. Aber der greise Andreas muß in seiner Vaterbesorgnis um Genua, dann in seiner reinen menschlichen Würde hervortreten; ja wir müssen den Jammer der Verbannung dieses Edelsten mitbeklagen. Sonst wirkt der Schluß, der ihn als Herrscher in Genua läßt, zu sehr als ein Hohn auf die ganze vorhergehende Entwicklung. Auf der Seite der Republikaner verlangt neben Berrina als dem Haupte Bertha eine eigene Geschichte, mit ihr Bourgognino, der nun als ihr Bräutigam, als früherer Liebhaber Leonorens, als Freiheitsheld zu Fiesko und dem ganzen Gange des Stücks in dreifache Beziehung tritt; — in vierfache könnte man sagen, wenn man bedenkt, daß Berrina ihn hineinzieht in sein letztes Gericht an Fiesko. Rechnen wir Adel und Volk hinzu, so sieht man, welche Massen hier so bewältigt werden mußten, daß sie ineinandergreifen und sich gegenseitig verdeutlichen. Aber wir verstehen jetzt den Reiz der Arbeit für Schiller und auch die kleinen Geheimnisse seiner Kunst.

Das reiche Gesellschaftsbild, die interessante Intrigue reizen ihn im Beginn des ersten Akts. Mit Leonore und ihrer Eifersucht fängt er an, um uns sofort durch den Anteil des Herzens zu fesseln. Alle die verschiedenen Bewegungen treten mit ihren Führern ins Spiel, Julia und Leonore, Gianettino, die Verschworenen; alle werden in ihrer Beziehung zu Fiesko aufgefaßt. Die Handlung beginnt in der Aussprache Bourgogninos mit Fiesko, den er vor sein Schwert fordert wegen der Vernachlässigung der Leonore, und in dem Mordanschlag des von Gianettino erkauften Mohren auf Fiesko. Bedeutsam weist jenen Fiesko zurück. Wir ahnen zum erstenmal, daß hinter seiner Maske sich etwas verbirgt. Den Mohren aber gewinnt er auf der Stelle für sich selbst und hat nun das Instrument seiner Intriguen. Wir sehen den Helden als den schnellgefaßten verschlagenen Kopf. Gegen den Rausch und Glanz des Festes sticht die zweite Hälfte des Aktes ab mit dem vollen Duster der Nacht. Was Schiller hier begeisterte, war das Bild einer großen Verschwörungsszene. Nacht wie im Julius Cäsar, alles aber ins Romantische übersetzt, — das Opfer der Tyrannei: die unglückliche Bertha, der starre Vater, die Freunde, der Bräutigam, der gräßliche Fluch des Vaters über das Mädchen; sie knieen um sie nieder als um das Symbol der zu rächenden Stadt; sie wird verborgen in der Nacht, bis das Licht der Freiheit sie wieder weckt. Leider fällt das alles ins Deklamatorische, da das natürliche Gefühl für das unglückliche Kind zu sehr zurücktritt. Unjählich schwach setzt das letzte Motiv an — eine Nachahmung des Malers Conti in der Emilia —, daß man durch ein Bild von der Tat des Virginius Fiesko aufstacheln will.

Eine Fülle von Leben ist zusammengedrängt in den zweiten Akt. Mit freudigem Mut greift der Dichter in die Realitäten der politischen Welt hinein und hält dabei mit großer Kraft die Gestalt Fieskos als den Augenpunkt fest. Der Roman der Frauen

spielt weiter; sie sagen sich böse Dinge, — die tödliche Wunde trägt Leonore davon. Aber als Ralkagno den guten Augenblick benutzen will, weist sie ihn ab; der kritische Moment wird zu einem Hoheitszeugnis für ihren Mann. „Fieskos Schande macht keinen Ralkagno bei mir steigen, aber — die Menschheit sinken.“ Später — aufgeängstigt durch den Mordruf — errödet sie über den kleinen Blick der Liebe, den Fiesko ihr zuwirft. Wie ein Fels steht dieser gleiche Fiesko in dem Anbranden des Adels und des Volks, die in einer prachtvollen tumultuarischen Bewegung zu ihm als Retter vor den Schandtaten Gianettinos schreien. Das Volk bringt er mit einer Fabel zurecht. Schiller hat während der Fieskoarbeit Shakespeares Römerdramen wieder gelesen; dies ist ein Nachklang aus dem Coriolan. Der retardierende Charakter des Helden wird klar. „Die Empörung kommt wie gerufen. Aber die Verschwörung muß meine sein.“ An dieser Stelle, mitten unter seinen Frechheiten, weist Andreas den Gianettino zurecht, und wir bewundern die Würde des Alten. Weiter aber geht es in demselben politischen Charakter mit Mine und Gegenmine: bei Gianettino mit der Strupellosigkeit des politischen Abenteurers; zwölf Senatoren bestimmt er dem Tode auf einen Schlag. Fiesko aber „reißt die Larve herab“. Aus den Nebeln tritt er hervor wie die Sonne. Vor dem Bild, das ihm die Verschworenen bringen, entdeckt er sich. Dies ist eine richtige Übersetzung des Contimotivs ins Schiller-temperament: Kunstwerk und Fieskos Arbeit werden einander gegenübergestellt als Schein und Tat, Phantasie und Wirklichkeit. Gleich hier setzt Berrinas Gegenwirkung ein; er erkennt die Gefahr, — eine echt dramatische Fortleitung aus dem Geiste des einzigen, dem es wirklich um die Freiheit zu tun ist. Die mächtig ausgebreiteten Bewegungen der drei Abschnitte des Akts sammeln sich also doch immer wieder um Fiesko. Sein Monolog endet denn auch das Ganze. So will es die innere Konsequenz. Ist alles angelegt auf das Herausarbeiten seiner Größe, so besteht die seelische Erinnerung

und der notwendige Fortschritt darin, daß wir die Rückwirkung sehen, die der höchste Moment seiner Größe auf seine eigene Seele übt, — die Verstrickung der Größe in sich selbst. Diesmal überwindet er. Nirgends wird die Schillersche Art, seine Konflikte zu sehen, deutlicher als hier. Immer sind es die äußersten Gegensätze und Armächte der sittlichen Welt, die sich um den Menschen streiten, — in den „Räubern“ das Gute und Böse in höchster Spannung einander gegenüber, hier Engel und Teufel im Kampf. „Hier ist der jähe Hinuntersturz, wo — — sich scheiden Himmel und Hölle.“ Ja geradezu mit dem Fall der Engel setzt er den seinen gleich. „Uralte Buhlerei! . . . Engel fängst du mit Sirenentrillern von Unendlichkeit. Menschen angest du mit Geld, Weibern und Kronen.“ Man erkennt noch immer die Milton'schen Anregungen in Schillers Phantasie.

In seiner nächsten Szene, im dritten Akt, unterliegt Fiesko. Daß hier nicht weitere Entwicklungen, sondern ein Aktluß oder ein leerer Zeitzwischenraum den radikalen Umschlag vermitteln, bleibt ein tödlicher Mangel. Dadurch gewinnt auch das rein äußere Geschehen ein böses Übergewicht. Die Zwischenszene Verinas hat freilich wahre tragische Wucht: Fiesko muß sterben; sonst wird er Genuas gefährlichster Tyrann sein. Wenn Fiesko also in dem nun folgenden Selbstgespräch den Entschluß faßt, Herzog zu werden, ist sein Untergang schon besiegelt, — wieder dem innerlichsten Geiste dieses Stücks gemäß, in dem die Freiheit für die sittliche Weltordnung eintritt und die Sünde an der Freiheit den Untergang des Menschen nach sich zieht. Fiesko spricht mit dem Blick auf das Meer und auf Genua. Der Dramatiker Schiller benützt wie in der Räuberszene an der Donau die Stimmungsmittel der Natur. Der Mond geht unter; die Sonne kommt herauf; in ihrem Glanze liegt die majestätische Stadt; vor den Augen sehen wir ihre Verführung. In einem richtigen Naturgesetz des Teufels sucht Fiesko seine Rechtfertigung. „Der erhabne

Kopf hat andere Versuchungen als der gemeine — — — die Schande nimmt ab mit der wachsenden Sünde.“ In solchen Sätzen erkennt man wieder den jungen Schiller, ebenso, wenn er die Gegensätze aufs äußerste spannt. „Gehorchen und herrschen! — Sein und nicht sein!“ Es ist in der Fieskowelt das richtige Seitenstück zum Monolog des Karl Moor. Eine Vorstellung, die erstaunen macht, gibt endlich, wie der Geist des Werks es verlangt, den Ausschlag. Er schwelgt in dem Phantasiebild des Namens „Fürst“ und ist entschlossen. Nun gehn die drei Romane, ohne eigentlich neu zu fesseln, ihren Weg. Leonore, die sich von ihrem Manne trennen will, tröstet er auf die baldige Enthüllung. Die Verschworenen zwingt er ganz in seinen Plan, da er ihnen die Mordabsichten Gianettinos mitteilen kann. Aber er erfährt auch ihr erstes Stutzen bei dem Wörtchen Subordination. Die Rollen für den Aufstand werden verteilt in einer Szene, die die Verschwörerzene aus dem zweiten Akt des Julius Cäsar wiederholt. Man merkt es bei der Beratung, wer sterben soll. Am schlimmsten wirkt das uninteressante Nachspiel im Hause der Doria, wo Fiesko selber Julia zur Komödie lädt. Es ist ein leichter Komödieneffekt, wenn Gianettino selbst in seinem bösen Gewissen den Deutschen zur Ruhe weist, der ihm die Ankunft von allerlei verdächtigem Volke meldet.

So zersplittert wie der dritte Akt, so mächtig in wenige große Szenen zusammengeschlossen ist der vierte. Die Verschwörung tritt unter das Volk oder doch unter seine Führer. Die Empörung der ganzen Stadt bereitet sich vor. Sie kommen als geladene Gäste in den Hof und werden festgehalten. Fiesko klärt sie auf in einer Rede, die der Quelle Schillers, der Darstellung des Cardinals Reß, fast wörtlich entnommen und durch wenige Auslassungen und Zustuzungen zu ihrer prachtvollen rednerischen Haltung gebracht ist. Hier erklärt sich, warum Fiesko vorher die kaum glaubliche Dummheit begeht, den Mohren mit Verachtung wegzujagen. Für die Bewegung dieser Szene brauchte der Dichter

das Ausbrechen der plötzlichen Angst, daß dem Andreas alles verraten sei. Für das folgende brauchte er, daß mit gleich großem Sinn Fiesko und Andreas einander gegenüberstehen. Nun bekommt auch der Roman der Frauen seine Auflösung. Vor dem ganzen Hause demüthigt Fiesko die freche Kofette Julia und umarmt sein Weib. Nur um Genua zu täuschen, hat er die Närrin benutzt. Leider spürt man an dieser Szene wieder das kalt Gedachte. Sie bringt die große Selbstenthüllung Fieskos vor den Frauen, die der früheren vor den Männern entspricht. In diesem Fall aber vollzieht sie zugleich in anstößig moralistischer Weise die Abstrafung des Lasters, die Belohnung der Tugend. Da fehlt dann wieder das Wirklichkeitsgefühl für das in der weiblichen Natur und selbst für das in der Gesellschaft Mögliche. So empörend grausam spricht kein Edelmann mit einer Dame. So denkt sich ein junger Mann den Zustand einer Frau, die fallen will, wie Julia hier den ihren beschreibt. Zum Lohn all ihrer Angst offenbart Fiesko Leonore zuerst seine ganze Absicht: das Herzogtum an sich zu reißen. Seine Frau soll die erste Frau in Genua sein. Unerwartet kommt ihre Antwort. Ihre reine Weiblichkeit empört sich bei dem Gedanken an sein schmähhches Verbrechen des Verrats. Ein ausgezeichnete Einfall Schillers, daß er durch ihren Mund zuerst Fiesko merken läßt, wie er auf seinem Wege sich trennt von denen, die ihn lieben. Hier spricht durch sie die Stimme der Menschlichkeit selber, von der er sich trennt. Auch diesmal in der Schillerschen Art der äußersten Antithesen: Liebe und Herrschsucht, die zwei Götter der Welt, die einander den Tod bedeuten; Liebe glücklich mit ihrem einen Besitz, Herrschsucht hungernd beim Raube der ganzen Natur; Liebe allein der Unendlichkeit des Herzens Genüge tuend, Herrschsucht es verarmend. Der Fürst, nicht mehr Mensch und noch nicht Gott, ist das mißratene Projekt der wollenden und nicht könnenden Natur. Sie läßt Fiesko hinabschauen in den Abgrund, in den er sich stürzt, — im

Sinne der Motive des republikanischen Stückes eine mächtig vertiefte Stelle. Leider spricht auch Leonore noch mehr in der Weise republikanischer Philosophie als aus dem Gefühl einer feinen liebenden Frau.

Der fünfte Akt! Genua wogt im großen Sturm der Empörung. In einer Fülle kleiner Kapitel wird die Geschichte zu Ende erzählt. Andreas und Fiesko stehen einander gegenüber mit gleicher Größe der Seele; Gianettinos Tod, Andreas' Flucht; Leonore stürzt sich ins Getümmel; Bertha als Knabe verkleidet umarmt unter den Streitenden ihren Bourgognino. Der Mohr, mitten in Diebereien abgefaßt, wird nun endlich gehängt. Fiesko, von den Genuesen zum Herzog ausgerufen, trifft seine Frau im Mantel Gianettinos, stößt sie nieder und flucht unter dieser Last des Bubenstückes der Hölle, indes die Verschwörer erschüttert ihn umstehen. Andreas, noch immer hoffend, — denn es lebt ein Gott — geht aus Genua. Berrina schießt seine Kinder zu Schiffe fort, fleht umsonst, daß Fiesko den Purpur von sich werfe, und schleudert den neuen Herzog ins Meer. Andreas kommt zurück. Halb Genua springt ihm zu. Berrina geht zum Andreas. — In dem Gewirr der Revolution trifft Schiller doch mit aller Sicherheit die drei sein Bild gestaltenden Motive. Zuerst die Größe des Andreas, die um des Schlusses willen stark hervortreten muß. Das zweite ist das Hineingreifen der Frauen. Bertha und Bourgognino, die reinen jungen Seelen, dienen hier nur als Widerpiel zu Fiesko und Leonore. Der Tod Leonores ist gewollte Symbolik. Auf dem Weg zum Throne tötet er, wie sie es ahnend vorausgesehen, seine Liebe, sein Weib. Und wirklich hat dies den Sinn, daß er zum Spiel der Hölle geworden ist. Aber die Kälte der Erfindung führt auch zur gräßlichsten Verstiegenheit des Ausdrucks, einer wütenden Raserei im Sturm- und Drangstil. „Hätt' ich nur seinen Weltbau zwischen den Zähnen. — Ich fühle mich aufgelegt, die ganze Natur in ein grinsendes Scheusal zu zer-

fragen, bis sie aussieht wie mein Schmerz.“ Wir erinnern an eine andere Szene, in der eine Frau sogar den Aufruhr erst hervorzurufen sucht, an Egmonts Klärchen; da haben wir den Unterschied zwischen gedachter und gefühlter Poesie, zwischen Ideengestalten und warmem Menschenblut. Das Gericht der Freiheit macht endlich den Schluß. Hier erkennt man als den eigentlichen Inhalt des Stücks recht die Tragödie Fieskos. Wie er gefallen ist, muß er nun gerichtet werden; das reine republikanische Gewissen richtet ihn durch Verrina. Damit ist das Werk zu Ende. Seine Schuld wird der Fall nicht nur seines inneren Menschen, nicht nur seines Glücks (Leonore), sondern sie ist auch sein Tod. Eine wahrhaft große Szene, zugleich des starren republikanischen Freimuts und des Freundes mit dem Freunde, des großen Menschen mit dem großen Menschen. Aus dem Gewissen der Menschheit redet er ihm noch einmal zu; die Freiheit ist ihm wie Schiller die sittliche Weltordnung selbst und das Verbrechen von nicht minderem Schwere als bei Franz und Karl Moor. „Du hast den Himmel geneckt, und den Prozeß wird das Weltgericht führen.“ In Verrina ist die Idee Fleisch und Blut geworden, und die Idee handelt wie ein ganzer Mensch. Dieser Mensch trägt dann freilich selber die tragische Todeswunde davon. Er opfert die ganze Hoffnung seines Lebens auf. Denn wenn er auch den Verräter richtet, der sein bester Freund war, die Sache der Freiheit ist denn doch verloren; Andreas kehrt wieder. Eine tief tragische Erfindung! Hier bleibt dennoch ein Rest. Schiller hat ein wenig zu sehr die Sache nur als Tragödie seines Helden zu Ende gedacht. Das Gericht Verrinas, das nur als notwendiges Opfer für die Freiheit gedacht werden kann, verliert seinen Sinn, wenn alles beim alten bleibt; die Auseinandersetzung fällt aus dem Ideellen ins rein Persönliche. Nicht übrigens, als ob ein besserer Ausgang ohne weiteres anzugeben wäre. Aber hier findet sich doch ein ähnliches Schwanken der sittlichen Sicherheit wie am Schluß der „Räuber“. —

4. Schlußbetrachtung.

Mit dem Fiesko wagt Schiller den Schritt in die geschichtliche Welt. In diesem Stück zum erstenmal stoßen wir auf seinen späteren Personentkreis, Fürsten und Revolutionäre, Staatsleute, Heerführer, Soldaten, Hofleute, große glänzende Gesellschaft mit ihren Weibern, verschlagene Weltmenschen und edle junge Helden u. s. w., kurz alle die Typen des großen öffentlichen Lebens. Was er hier zu lernen hat, sagen wir mit Einem Wort: sie in ihrer Wahrheit zu treffen, sie aus Motiven zu entwickeln, die an ihnen glaublich sind, und durch die wir sie begreifen. Das große gesellschaftliche Leben in seiner Wirklichkeit kennen und beherrschen ist die gewaltige Aufgabe, die vor ihm liegt, — ein Zurücktreten der rein abstrakten Ideen, ein Einsetzen solcher, die wir als wirkliche Willensziele eben dieser Menschen anerkennen müssen. Im übrigen bewahrt er im Fiesko die Art der „Räuber“, in gewaltige Tiefen hineinzudeuten und seine Menschen als sittliche Urgegenstände einander gegenüberzustellen. Auch diesmal ist in ihrem Streit die Idee der Sittlichkeit, der Menschheit selbst zugegen, die er hier mit der Freiheit gleichsetzt. Ein Weltgericht spielt sich ab. Nur daß man, um es als solches aufzufassen, hier nicht einfach Mensch zu sein braucht wie in den „Räubern“, sondern mit dem Dichter einig sein muß an republikanischer Begeisterung. Darum steht Fiesko hinter den Räubern an Gehalt zurück und ist mehr ein Zeitdokument als ein Werk großer Poesie. —

Der Schluß hat, wie wir wissen, Schiller viele Mühe gemacht. Auch sonst ist es kein in Einem Guß entworfenes und vollendetes Werk. Wie wir es lesen, ist es schon jene früher erwähnte Umarbeitung, da die erste Form, die im September 1782 so gut wie fertig war, ja den Schauspielern und Dalberg zu wenig genügte. Erst nach der Rückkehr von Bauerbach nach Mannheim schrieb er die neue Bearbeitung fürs Theater, die er mißmutig, von Wechselfieber

unaufhörlich geplagt, ein kranker Mann, Ende November 1783 zu stande brachte. Wir halten nicht für unsere Aufgabe, auf die Änderungen einzugehen. Die Strupellosigkeit des Theatermannes verleugnet sich auch hier nicht. Für die schweren Gemütsmängel zeigt er selber Gefühl in allerhand Änderungen an den Szenen Julias. Nur tritt dann auch das interessante Spiel Fiestos zwischen den beiden Frauen über Gebühr zurück. Bertha wird — eine rechte Änderung um der Bühne oder vielmehr der Dekoration willen — aus ihrem Kerkergewölbe befreit; ihr abenteuerliches Auftreten im Knabenkleide fällt fort. Aber die Geschichte erscheint bei jeder Änderung nur immer frostiger und äußerlicher. Auch die Reminiszenzen treten um so stärker hervor, je weniger mit innerer Notwendigkeit eigene Motive sich durchsetzen. Was soll man sagen, wenn Fiestos erster Monolog fortfällt, der zweite ganz zusammengestrichen und der Schluß überhaupt aufgegeben wird. Fiesto wirft hier die Herzogskrone fort. „Himmlischer Anblick — belohnender als alle Kronen der Welt — (gegen das Volk eilend) Steht auf, Genueser! Den Monarchen hab ich euch geschenkt — umarmt euren glücklichsten Bürger.“ Um des Theaters willen ist der ganze dichterische und selbst ideelle Gehalt des Stücks geopfert.

Am 11. Januar 1784 kam es zum erstenmal in Mannheim auf die Bühne. Unberechtigte Aufführungen waren bereits vorhergegangen. Streicher bemerkt: „Eine Verschwörung in den damaligen ruhigen Zeiten war zu fremdartig.“ Schiller schreibt: „Den Fiesto verstand das Publikum nicht. Republikanische Freiheit ist hier zu Land ein Schall ohne Bedeutung, ein leerer Name — in den Adern der Pfälzer fließt kein römisches Blut. — — Die Mannheimer sagen, das Stück wäre viel zu gelehrt für sie.“ Es ließ sie kalt und trat ihnen als fremder seltsamer Stoff entgegen. Ihm fehlte das Packende eines zum Glauben und Mitgefühl zwingenden Bildes, wie es die Räuber haben.

Drittes Kapitel.
Kabale und Liebe.

I.

Das Werk.

1. Entstehung.

Die Schicksale seines Fiesko waren, wie wir erzählten, für Schiller eine fortgesetzte Reihe von Enttäuschungen. Im Vertrauen nicht auf „die Räuber“, die hinter ihm lagen, sondern auf das neue Werk hatte er die Flucht gewagt. Es sollte ihm Stellung und Ehre in der Welt erringen. Und das Werk ließ ihn im Stich. Sowie aber alle Enttäuschung dieser schweren Jahre an den Fiesko geheftet schien, so richtete sich an Kabale und Liebe sein Mut wieder auf. Inniger hing diese neue Dichtung mit seinem tiefsten Leben zusammen. In ihm lebte wieder wie in den Räubern seine ganze trockige, feurige und die Welt aufrüttelnde Seele. Er erlag nicht den Schlägen seines Schicksals, weil mit den Bildern seines bürgerlichen Trauerspiels eine neue Kraft ihn aufrecht erhielt. Das heiße und ganz persönliche Leben, das er dem ersten Entwurf gegeben hatte, erhielt sich in seiner Frische bis zur Vollendung und in der Aufführung und teilt sich noch heute wie am ersten Tage mit unverminderter Macht dem Empfänglichen mit.

Im Arrest, zu dem er nach seiner zweiten Mannheimer Reise verurteilt wurde, also im Juni oder Juli 1782, faßte er den Gedanken des Werks. Damals, als alles Widrige des Stuttgarter Lebens schwer auf seine Seele fiel, entstand diese Dichtung voll brennenden Zornes über die Unterdrücker, bebend im Groll über die ruchlose Sicherheit, mit der sie das Leben und die Regungen der Menschheit niedertreten als Feinde dessen, was vor Gott recht ist. Der Entwurf der Louise Millerin war sein eigentlicher Begleiter auf der Flucht. Gerade in den schwersten Tagen webte sein Genius in den neuen Schicksalen und Gestalten. Der treue Streicher

erzählte uns ja bereits, wie Schiller während der Wanderung von Mannheim nach Darmstadt, selbst auf der herrlichen Bergstraße, in sich versunken seines Weges ging. Von den bunten Bildern des Frankfurter Lebens etwas aufgeheitert und angenehm beschäftigt verfällt er nach dem Abendessen in Sachsenhausen alsbald wieder seiner Träumerei, und nun erzählt er dem andächtig lauschenden Freunde. Schon war der Plan so weit, daß die Hauptmomente fest und bestimmt vor seinem Geiste standen: in den nächsten vierzehn Tagen wurde ein bedeutender Teil der Auftritte niedergeschrieben. Als die Freunde wieder bei Mannheim gestrandet und in ihrer ärmlichen Behausung zu Oggersheim geborgen sind, beschäftigt ihn das neue Werk zu sehr, als daß er an die Umgestaltung des Fiesko gehen könnte. Schon am ersten Abend zeichnet er den Plan auf. Alles denkt er, dem das Theaterblut von Geburt in den Adern fließt, in der unmittelbaren Wirkung auf der Bühne und zwar auf der ganz bestimmten Mannheimer Bühne. Ein neuer Zug in seiner geistigen Entwicklung! Mit Bewußtsein schreibt er seine Rollen den Mannheimer Schauspielern auf den Leib. Jeder sollte sich ganz wie im wirklichen Leben zeigen. Er ergötzte sich schon im voraus daran, wie Beil naiv-drollig den Miller spielen werde, „und welche Wirkung solche komischen Auftritte gegen die darauf folgenden tragischen auf die Zuschauer machen müßten“. Hier hören wir auch zum erstenmal von dem wohlthätigen Einfluß der Musik auf seine Phantasie. Sie brauchte gar nicht besonders kunstreich zu sein, um alle Gefühle in ihm aufzuregen. „Werden Sie nicht heute abend wieder Klavier spielen?“ fragt er seinen Streicher schon beim Mittagessen. Abends spielt Streicher, und in der Dämmerung, oder wenn oft nur das Mondlicht das Zimmer erhellt, geht Schiller stundenlang unter den Tönen, dem unwillkürlichen Weben seiner Stimmung hingegeben, auf und ab und bricht zuweilen in unvernehmliche Laute der Begeisterung aus. Acht Tage

lang verließ er, der die innerlich entworfenen Dinge nun niederschrieb, das Zimmer nur auf Minuten.

Offenbar erst, als er ganz über das Werk im klaren war, schob er die Umarbeitung des *Fiesko* ein. Seine Luise Millerin begleitete ihn, als er unstet weitergetrieben nach Bauerbach ging. Hier wurde sie dann selbst durch den Don Carlos zurückgedrängt. Auch in dieser Einsamkeit war ihm ein Genosse, dem er sich mitteilen konnte, unentbehrlich. An Streichers Stelle trat Reinwald, Bibliothekar in Meiningen, später sein Schwager. Obschon er diesem bereits im Dezember 1782 schrieb, sein Trauerspiel werde in zwölf bis vierzehn Tagen fertig sein, hören wir noch im Juni 1783 von weiterer Arbeit an ihm. Jetzt wirkt ein entscheidendes Moment sowohl zur Vollendung wie zu neuer Umbildung mit, von ihm nicht zugegeben und doch so verlockend die Aussicht, wieder mit einem Theater, dem Mannheimer, zu leben, — das Wiederanknüpfen Dalbergs im März 1783. Er hatte an seinem Stück gearbeitet im freien Spiel der Phantasie. Er bekennt es Dalberg: „Außer der Vielfältigkeit der Charaktere und der Entwicklung der Handlung, der vielleicht allzustreuen Satire und Verpottung einer vornehmen Narren- und Schurkenart hat dieses Trauerspiel auch diesen Mangel, daß Komisches mit Tragischem, Laune mit Schrecken wechselt, und obschon die Entwicklung tragisch genug ist, doch einige lustige Charaktere und Situationen hervorragen.“ Offenbar hat er in diesem Sinne Shakespeares Vorbild befolgt. Nun ist nichts charakteristischer für Schiller, als wie die Naturgewalt des Zugs zur Bühne und sein theatralisch-dramatischer Formensinn so stark in ihm wirken, daß unter dem bloßen Vorgefühl des Theaters aus dem freien Phantasiewerk sein regelmässigstes Stück wird. Denn es geschah unter Dalbergs Drängen (an Reinwald 24. April 1783), und für den Erfolg haben wir Schillers Worte an Großmann vom 8. Februar 1784, die man den oben gehörten gegenüberstellen muß: Luise Millerin werde der

deutschen Bühne vielleicht keine unwillkommene Akquisition sein, „weil es durch die Einfachheit der Vorstellung, den wenigen Aufwand von Maschinerie und Statisten und durch die leichte Faßlichkeit des Plans für die Direktion bequemer und für das Publikum genießbarer ist als die Räuber und der Fiesko“. Diese letzte Fassung gab er ihm in einer nochmaligen Umarbeitung nach der Aufführung des Fiesko, also im Januar oder Februar 1784. Er fügte, wie Streicher berichtet, wenig hinzu, ließ aber vieles fort. An den Hauptzügen wurde nichts geändert, nur die hohe Sprache herabgestimmt, manche Züge gemildert oder verwischt. Wir bekommen hier ein kostbares Zeugnis für den Wirklichkeitsgehalt des Werkes. „Manche Auftritte, und zwar nicht die unbedeutendsten, gründen sich auf Sagen, die damals verbreitet waren, und deren Anführung viele Seiten ausfüllen würde. Der Dichter glaubte solche hier an den schicklichen Platz stellen zu sollen und gab sich nur Mühe, alles so einzukleiden, daß weder Ort noch Person leicht zu erraten waren, damit nicht üble Folgen für ihn daraus entstünden.“

So ist das Stück dann gespielt unter dem Titel, den Iffland gegeben: *Kabale und Liebe*, zuerst, scheint es, am 15. April 1784, bald darauf auch unter Mitwirkung der Mannheimer Schauspieler in Frankfurt am 3. Mai. Damals war es bereits bei Schwan im Druck erschienen. Dem rührenden Bericht Streichers über Schillers Verhalten während der Aufführung fürchten wir sein eigentümliches Leben zu nehmen, wenn wir ihn umschreiben. Wir geben ihn selbst: „Ruhig, heiter, aber in sich gefehrt, und nur wenige Worte wechselnd erwartete er das Auftauschen des Vorhangs. Aber als nun die Handlung begann, — wer vermöchte den tiefen erwartenden Blick — das Spiel der untern gegen die Oberlippe — das Zusammenziehen der Augenbrauen, wenn etwas nicht nach Wunsch gesprochen wurde, — den Blitz der Augen, wenn auf Wirkung berechnete Stellen diese auch hervor-

brachten — wer könnte dies beschreiben! — Während des ganzen ersten Aufzuges entschlüpfte ihm kein Wort, und nur bei dem Schlusse desselben wurde ein „es geht gut“ gehört.

Der zweite Akt wurde sehr lebhaft und vorzüglich der Schluß desselben mit so vielem Feuer und ergreifender Wahrheit dargestellt, daß, nachdem der Vorhang schon niedergelassen war, alle Zuschauer auf eine damals ganz ungewöhnliche Weise sich erhoben und in stürmisches, einmütiges Beifallrufen und Klatschen ausbrachen. Der Dichter wurde so sehr davon überrascht, daß er aufstand und sich gegen das Publikum verbeugte. In seinen Mienen, in der edlen, stolzen Haltung zeigte sich das Bewußtsein, sich selbst genug getan zu haben, sowie die Zufriedenheit darüber, daß seine Verdienste anerkannt und mit Auszeichnung beehrt wurden.“

Es war ein voller und großer Erfolg. —

2. Kabale und Liebe im Vergleich mit Fiesko und den Räubern.

In „Kabale und Liebe“ zeigt Schiller eine solche Sicherheit im Vermeiden der Fehler, in die er beim Fiesko verfiel, wie im Fortführen der starken Richtungen seiner Jugendsichtung, als hätte er mit verständigem Bewußtsein den Weg ins Richtige sich vorgezeichnet.

Sein Lebensgefühl führte ihn im Fiesko zur Geschichte. Statt der Phantastik der Räuber wünscht er Wirklichkeit zu geben. Noch aber kennt er das geschichtliche Leben nicht; sein Lied von Republikanergroße spricht sich in etwas hohlen Gestalten aus. Der titanische Protest war das Stärkste in den Räubern. Der tritt im Fiesko ganz zurück. Die Darstellung der Gesellschaft war das Schwächste. Sie nimmt im Fiesko den weitesten Raum.

Wieder gibt er wie in den Räubern nicht Geschichte, sondern Gegenwart und zwar deutsche, aber nicht wie dort eine durch

und durch phantastische, sondern wirklichste Wirklichkeit. In keinem seiner Werke ist der Hauch des unmittelbar Wirklichen stark wie dieses Mal. Hier gelingt ihm die Darstellung der Gesellschaft und des Lebens, die im Fiesko mißlang.

Aber die Wirklichkeit selbst wird in diesem Fall zum mächtigen Protest. Die Grundstimmung der Räuber ist wieder da. Auch der Protest ist um so gewaltiger, da er nicht durch phantastische Mittel erreicht wird, sondern durch die Wirklichkeit selbst zustande kommt und in ihr selber liegt. Die Wirklichkeit selber protestiert.

Führte Fiesko die politische Unterströmung der Räuber fort, so ist Kabale und Liebe ein soziales Drama. Nach der sozialen Seite aber lag schon dort die stärkste Opposition. Etwas wie Kosinskys Erlebnisse entwickelt sich vor uns. Karl Moor spricht von dem Minister: „Er hatte sich aus dem Pöbelstaub zu seinem ersten Günstling emporgeschmeichelt, der Fall seines Nachbarn war seiner Hoheit Schemel — Tränen der Waisen huben ihn auf.“ Dieser Minister steht vor uns im Präsidenten Walter. Was dort Wort war, wird Bild.

Gedrungener und mächtiger erscheint dies alles. Das liegt an der Einfachheit des Vorwurfs, mit dem wir beschäftigt sind — der Geschichte dieser Liebe. In scharfen Gegensätzen treten an ihr die Menschen heraus, einheitlich um eine bestimmte Sache in Bewegung gesetzt. Hier ist nichts mehr von den beiden beinahe selbständigen Handlungen der Räuber, nichts von den drei oder vier ineinandergreifenden Geschichten des Fiesko. Immer drohte bei Schillers Phantasie, die ins Weite geht, das Werk zu zerflattern. Wir haben jetzt die stärkste Zusammenfassung.

Wie der Kampf seinen bestimmten engen Schauplatz bekommt, so wird sein Gegenstand klar. Karl Moor kämpft für Menschheit und Natur, gegen Konvention und tote Gesetzmäßigkeit, Fiesko für die Freiheit gegen die Knechtschaft. Es bleibt bei dem

allgemeinen Ideal. Wie viel deutlicher ist hier der Inhalt des Kampfes. Es handelt sich um das eigentliche Urrecht der Menschheit, das Recht auf Liebe, bei dem die Stimme der Natur in Ewigkeit allein entscheidet. Auch die dagegen kämpfende Macht des Schlechten wird damit klar: die Welt, die jenes Urrecht mit Füßen tritt, die Welt der Ständescheidungen und Standesvorurteile, die seelenmordende Macht der Konvention. Die beiden Gegensatzgruppen treten sich scharf und bestimmt gegenüber.

So springt das Werk wie mit Naturgewalt aus Schillers ganzer Entwicklung heraus, kristallisiert sich in schlichter Selbstverständlichkeit um den Glücksfall der einfachen Geschichte und bedeutet einen mächtigen Schritt auf dem Wege Schillers zur Klarheit in sich selbst.

Er zeigt, wie in dieser Welt die Liebe ein tödliches Schicksal für die Liebenden, oder auch, wie diese Welt, in der sie leben, ein Schicksal des Verderbens für die Liebe ist. Ist nun das Recht auf Liebe das zweifelloste Urrecht der Menschheit, so wird diese Welt des Verbrechens an der Menschheit überführt. Dann aber ist in dieser Dichtung das Leben der Zeit machtvoll als Tragödie gesehen, wenn in ihm unsere heilige Menschheit selber uns zum Verderben werden kann. Es ist richtende Tragödie. Die Menschen dieser Welt erscheinen als Frevler an den Urrechten der Menschheit.

So findet alles, was in den früheren Dichtungen zusammenwuchs, in dem glücklichen Funde von „Kabale und Liebe“ den reinen Ausdruck. Wie Goethe von seinem Werther, mochte Schiller von diesem Werke sagen: es mußte sein. Freilich hat es nicht die eigentümliche weltumspannende Größe, nicht die in dem Wesen des Sittlichen wurzelnde Tiefe, noch die gewaltige Katastrophe der Räuber. Der Fortschritt an Kunst und Konzentration bedeutet einen Verlust an Fülle.

3. Die Meisterschaft der Technik in Kabale und Liebe.

Der Gewinn, der in dem allen für Schiller liegt, ist ein Gewinn an Klarheit. Hierin hat es seinen Grund, daß Kabale und Liebe mit einer so ungemeinen zwingenden Gewalt vor uns sein Leben entfaltet in einer Kraft und Einfachheit des Ausdrucks, die nirgends in diesen Jugenddramen weiter getrieben ist. Es ist das anerkannte technische Meisterwerk des jungen Schiller. Wer ihn wirklich verstehen will, muß ihn in der Arbeit dieses seines großen Könnens beobachten. Wir wollen bei dem technischen Aufbau kurz verweilen.

Der erste Akt gibt das unübertreffliche Muster einer dramatischen Einführung.

Was müssen wir sehen? Die beiden Welten, die einander gegenüber treten, die der bürgerlich-menschlichen Einfachheit und die aristokratische, un menschliche, verbildete, und zwar diese beiden Welten — kurz gesagt —: der Liebe und der Kabale in ihrem Gegensatz. So sehen wir sie. Dem entspricht die Zweiteilung des Akts. Sofort aber sehen wir sie in lebendiger dramatischer Handlung.

Das Bürgerhaus zuerst: denn dessen Leiden ist der Gegenstand des Stückes. Wir müssen sehen, was sich hier bildet; denn diese Bildung findet in der großen Welt ihren Feind. Aber nicht die Handelnden selbst, sondern die nächsten Zuschauer treten zuerst vor uns hin, uns vorbereitend, vielmehr mit dem ersten Wort uns hineinsetzend mitten in das Geschehen. Das erste Wort bezieht sich auf die Sache, um die es sich handelt: diese Liebe muß aufhören. In zwei Szenengruppen entwickelt sich das, wie denn die durchgeführte scharfe Zweiteilung in diesem Werk beinahe etwas von Absicht hat. Zuerst Vater und Mutter im häuslichen Gespräch. Was sich äußert, ist die Stimme der Furcht. Und wie treten in ihren Worten über die Liebe des Majors zu ihrer

Tochter die Charaktere hervor: des Vaters derbe Rechtllichkeit, der, ehrlich im engen Kreis, alle Überhebung fürchtet, und der Mutter etwas täppische Eitelkeit, ohne Sinn für die Gefahr, nur oben hinaus gerichtet. Es sind Gestalten von sprechendem Leben; jedes Wort ist echt. — Sofort aber rücken wir weiter: nach der Furcht die wirkliche Gefahr, da der Sekretär Wurm hineinschnüffelt ins Haus, der kalte Schleichler der Großen — der Wurm, der sich streckt nach der süßen Frucht. Bei niemandem kann das Geheimnis weniger geborgen sein. Ein Verhängnis bereitet sich vor.

Nun erst kommen die Liebenden selber, nachdem das Interesse klar geworden, das ihre Geschichte uns erweckt; sie kommen nacheinander und Luise zuerst. Eine neue Welt von Empfindungen ist in ihr erweckt, mit der sie fremd steht unter den Thren, ja überhaupt herausgehoben ist aus dem Dasein. Aber um so mehr lastet wieder das Dasein auf ihr. Das Glück wirkt nur eine große Schwermut in ihrer Seele; das Gefühl wie von etwas Unmöglichem bleibt immer darin. Zu allerlezt hören wir den eigentlichen Täter, der die Unruhe in alle diese Menschen hineingebracht und das Schicksal herausgefordert hat: Ferdinand selber. Luise weiß nichts von der Welt. Er trotz der Welt. So stehen sie von vornherein vor uns in dem Sinn, in dem sie für unser Werk bedeutend werden. Wir haben diese ganze Reihe lebendiger Gestalten, alle beschäftigt mit derselben Sache, der Liebe des bürgerlichen Mädchens und des adeligen Majors. Die Gefahr ist vom ersten Wort an gegenwärtig.

Nach der Welt der Liebe die der Kabale. Wieder stehen wir mit dem ersten Wort in der Handlung des Stückes. Auch hier findet sich die scharfe Teilung in zwei Szenengruppen und bis in das einzelne der Gruppen und Szenen hinein. Der Präsident von Walter hält sich nicht mit langen Betrachtungen über die alberne Liebe des Sohnes auf, von der er durch Wurm erfährt. Sofort sehen wir ihn in der Arbeit an seinen Plänen, die mit dem allen auf-

räumen werden. Da der Herzog heiratet, muß Ferdinand die bisherige Maitresse Lady Milford zur Frau nehmen. Die Pläne werden alsbald in Wirklichkeit umgesetzt. Er weiht den Hofmarschall von Kalb ein, der sie schon herumplaudern wird. Die Kabale ist im Gange. Denn eine greifbare Absicht, ja eine Tat muß vorliegen, damit die Gefahr uns faßlich werde. Und wieder malen sich in ihrem Tun die Menschen: der Präsident ein Teufel, Wurm dessen Helfer, Kalb ein alberner Geß, und wie denn diese Welt in Gegensatz zu jener, der bürgerlichen, tritt, hier nur Verstand, der rohe Machtwille, Kälte und Egoismus, wie dort Gemüt, Rechtlichkeit, Wärme und Liebe, oder mit einem Wort: hier nur Kunst wie dort Natur. Uebermals jezt erst, nachdem wir seine Gesinnung für Ferdinand und seine Liebe kennen, folgt die Auseinandersetzung von Vater und Sohn. Nacheinander verwendet der Präsident die beiden Machtmittel der Kabale. Die Gewalt zuerst: er will ihn zwingen. Ferdinand muß ihm folgen; denn seinetwegen wurde er zum Schurken. Und welches höhere Glück gäbe es im Herzogtum als den Besitz der Milford? Die List sodann: er bringt ihn in seiner Verlegenheit zum stillschweigenden Eingeständnis seines Geheimnisses, da er auch widerstrebt, als der Vater ihm das edle Fräulein von Ostheim zur Gattin vorschlägt. Der Krieg ist erklärt. „Wenn ich auftrete, zittert ein Herzogtum.“

Dieser erste Akt ist — echt Schillerisch — fast ein kleines Stück für sich allein. In lebhafter Handlung treten an dem einfachen Gegenstand, der Liebe zum bürgerlichen Mädchen, Bürger- und Adelswelt, jede in sprechenden Typen, in bestimmter Beziehung, nämlich im schärfsten Gegensatz einander gegenüber und werden durch die Handlung deutlich.

Wie der erste Akt das Muster eines einführenden Aktes ist in der Klarheit und Folgerichtigkeit der Darlegung des Konfliktes, so ist der zweite das Muster eines fortführenden. Auch er zerfällt in zwei Teile, — jeder ein Stück lebendiger Handlung, — jeder

greift entscheidend in das Schicksal der Liebenden ein. Zunächst die große Szenenreihe der Milford. Vortrefflich dient sie den Zwecken des Dichters. Sie vollendet die Exposition. Denn zuletzt kommt es doch auf die Stellung der Lady an bei den Plänen gegen die Liebenden. Also müssen wir wissen, was für ein Mensch ist sie, wie ist sie gesonnen? Auch für das Bild der Welten, die in dem Stück miteinander ringen, hat sie die wesentlichste Bedeutung. Im Drama wollen wir sehen. Nun sehen wir in der Geliebten des Fürsten den Hof, das ganze verlockende Geflimmer, aber auch — sehr fein —, wie man dort die Liebe begreift, — den äußersten Abstand zwischen den beiden Welten der Liebe und der Rabale. Für die Dynamik des Stücks ist es der denkbar glücklichste Griff. Wie an einem leuchtenden Punkte sehen wir die ganze Gefahr der Lage. Über dem Abgrund in einer fürchterlichen Höhe scheinen die Liebenden zu schweben, wenn ihre Ansprüche gerade hier anstoßen und den Feind finden. Damit wird das Stück dann wirklich weitergeführt. Der Kampf bis aufs Messer ist angesagt von der furchtbarsten Macht, die dieser Welt zur Verfügung steht.

Zu diesen äußerlich bedeutsamen Momenten kommt ein innerliches. Nicht nur der geschickte Techniker, der ganze junge Mensch Schiller kommt hier in Frage. Die Gefahr hat ihre ganze Furchtbarkeit darin, daß sie nicht als eine bloß physische Gewalt erscheint. Ferdinand kommt in Kampf mit der Macht, die er einzig zu fürchten hat. Er findet, was er am wenigsten erwartet: einen Menschen, einen wahren, ganzen, verlockenden Menschen, einen, der nach ihm die Arme ausstreckt, um aus seiner menschenunwürdigen Lage befreit zu werden. Mit ganzer Seele sehnt sich das schöne Weib in die Menschlichkeit hinüber. Wenn es also gewiß nicht unbedenklich ist, den eigentlichen Hergang mit diesem ganzen dritten Bestandteil zu belasten, — wie viel leistet gerade dieser dem Dichter: in der klareren Auseinandersetzung der Lage, in der äußersten

Zuspizung des Konflikts, endlich in der symbolischen Herausstellung der ganzen menschheitlichen Bedeutung des Kampfes, dem wir zuschauen! Die Lady erscheint fast wie die lebendig gewordene Sehnsucht nach dem Siege der Menschlichkeit.

Aber auch mit feiner Kunst hat Schiller schon durch die Anordnung der Milfordszenen diese ihre Bedeutsamkeit herauszustellen gewußt. Sie rahmen das eigentliche Geschehen des Werkes ein. Hier am Anfang schließen sie die Exposition ab und führen in die Handlung hinüber. Dort am Ende bilden sie einen großen Ruhepunkt vor der letzten Katastrophe. Wie die Lady hier einwirkt, erfährt sie dort die Rückwirkung der Ereignisse. Hier bringt sie die Bewegung in Fluß; dort wird sie herausgelöst. Wie hier in ihrem Kampfesmut, erscheint sie dort in Verzweiflung und Entsagung. Aber vor allem: wie sie hier die größte Gefahr für die Kämpfenden ist, wird sie dort ein Zeugnis des Ruhms sein für die Unterliegenden. Denn wenn sie hier selbstisch das Ihre sucht, vollendet sie sich dort durch ihre freiwillige Niederlage in reiner Menschlichkeit. Die Unterliegenden gewinnen einen Sieg über ihren furchtbarsten Gegner. Und die Kraft der Menschlichkeit überwiegt dann doch. So tritt in der Gestalt der Lady die Idee des Werks lebendig in das Stück. Eine solche Sicherheit des Könnens verrät sich darin, diese Gestalt einzufügen, — nur an zwei Stellen und gerade an diesen.

Bedeutet dieser erste Teil des Aktes Drohung und Wolken, jekt — im zweiten — schlägt es ein. Wir treten wieder in das Bürgerhaus und erleben den rohen Eingriff der Gewalt in das Schicksal der Liebenden. Der Präsident will das Mädchen öffentlich der Schande bloßstellen, um die Verbindung Ferdinands mit ihr unmöglich zu machen. Wieder heben wir nur die Geschicklichkeit der bildenden Künstlerhand hervor: wie richtig berechnet der Dichter seine Wirkung im ganzen des Stücks, wie er nach den langen Vorbereitungen uns hier einmal mitten in das Unheil hinein-

setzt, und innerhalb dieses Actes: nach dem gemessenen Gang beinahe ruhiger Betrachtung setzt das blitzschnelle Anschwellen, das uns den Atem benimmt und uns fortreißt. Die Gewalt der Schlechten ist die innerste Voraussetzung des Stücks. Wir müssen einmal Gewalt! schreien, um von dem Gedanken des Werkes ganz ergriffen zu werden. Wie in einem Punkt faßt sich hier alles Frühere zusammen.

Wieder die zwei Teile! eine Szenengruppe der Vorbereitung, eine der Erfüllung. In jeder wieder zwei Abschnitte. In jenem ersten Teil zuerst Miller, dann Ferdinand der Träger der bösen Nachricht: der Präsident kommt. Und welche Kunst der psychologischen Entwicklung. Alles in blitzschneller Steigerung und doch durch eine Fülle von Zwischengliedern hindurch. Zuerst Miller, Luise, Ferdinand — alle in der atemlosen Angst des Kommenden. Dann ein schwer errungener Entschluß in Ferdinand und etwas wie angstvolle Fassung für alle, — wie er zuerst den eigenen Mut wiederfindet, vom Vater Miller mächtig aufgefordert wird und endlich schon in feurigen rednerischen Sätzen Vaterrecht und Liebe mit ihren Ansprüchen einander gegenüberstellt.

Um so mächtiger wirkt nach der leise wiederkehrenden Ruhe die Szene der Erfüllung. Wohl zeigt uns die Angst der Armen, wie furchtbar die Macht des Präsidenten sein muß. Aber bisher hören wir doch nur von seiner Schrecklichkeit. Nun wird sie Tat und Handlung. Alles wiederum in derselben Kunst der Steigerung. Zuerst der Minister allein, der sich nicht stören läßt in seinem rohen Verhör. Die Entscheidung zieht sich hin. Da gibt es für die Absicht des guten Miller, die Hilfe des Herzogs zu suchen, nur ein höhnisches Lachen. Dann der Zusammenstoß und offene Kampf von Vater und Sohn. Während die Gerichtsdienner schon andringen, wehrt Ferdinand sie ab, bestürmt er den Vater in immer neuen verzweifelten Versuchen. Mit dem Hohn der Worte — von dem Pasquill auf die Gottheit, die aus vollkommenen Senterstnechten schlechte Minister machte; mit der Drohung der

Schmach, die er teilen wird; er wird mit ihr am Pranger stehn — mit dem Respekt für die eigene Ehre, die er fordert — er wirft den Offiziersdegen auf sie; mit der Drohung ungeheurer Thaten — er wird sie durchstoßen. Alle menschlichen Mittel sind vergebens. Das letzte teuflische hilft. „Unterdessen — erzähl ich der Residenz eine Geschichte, wie man Präsident wird.“ Und sofort ist Luise frei. Das Wort leuchtet wie ein greller Strahl in einen Abgrund hinein.

Dies alles ist als dramatische Entwicklung und ist als bewegtes Bühnenbild aller Beteiligten erhaben über jedes Lob. Wie steht mit einem Male alles deutlich vor uns: die physische Angst, Gedrücktheit und Ohnmacht der Bürger, die hochmütige Gewaltherrschaft der Großen und ihre moralische Hohlheit. Das alles wie in einem Wasserfall sich überstürzender Handlung. Kein Moment steht still. Die Bewegung ergreift alle Beteiligten bis in die Tiefen ihres Lebens. Jeder ist mit seiner ganzen Seele auf den Augenblick gespannt; für jeden entscheidet er über seine Existenz. Dabei bewahrt Schiller im Gegensatz zum Verfahren der Pflücker, die mit der Tür ins Haus fallen, in aller Hast die Ruhe des echten Poeten, der immer Zeit hat. Er arbeitet wie mit tausend Teilchen, um die gewaltige Wirkung zu summieren. So etwas lernt man nicht; es ist angeborenes Künstlertum und kommt daher, daß man Leben fühlt und sieht und nicht bloß Begriffe denkt. Hier ist im technischen Ausdruck alles vollkommen.

Der dritte Akt bringt das besiegelte Verderben. Sofort verspüren wir das andere, das langsamere Tempo. Eine kleine Ermüdung tritt ein, die nach den Spannungen nicht übel am Platze ist, eine Art Ernüchterung der zurückgeschlagenen Schurken. Der kluge Dichter bereitet uns durch einen Augenblick der Ruhe auf etwas Neues vor. Von großer innerlicher Feinheit ist der Übergang. Um so erfunderischer nämlich erweist sich der Haß der Bösen. Nun erst treten sie in ihre eigene Region: aus der immerhin tapferen Gewalt in die schändliche List. Die Erfindung, teuflisch wie sie ist,

zeugt von der Tiefe ihres Hasses und der Berruchtheit ihres Wesens: sie wollen die Liebenden fangen in ihrer Liebe und in ihrer Güte, Ferdinand in der regsamem Eifersucht des arglosen Jünglings, Luise in der Liebe zum Vater und ihrer ehrlichen Achtung vor dem Eide. So entsteht der Plan mit dem Liebesbillet, das sie an Raab schreiben, und das Ferdinand finden soll. Es kann keine blutigere Zuspitzung geben als diese, daß die Schlechten die Guten zu Schlachtopfern machen durch ihre Güte, ja, daß es soweit kommt, daß die Liebenden sich gegenseitig selber das Verderben bringen durch ihre Liebe und Arglosigkeit. Die Rechtlichkeit selbst werden sie einander zum Gift in der Hand der Kabale. Auch hier werden dann wie in der „Emilia Galotti“ die Formen des Rechts mißbraucht. Wie in den Räubern Karl Moor, so geht Ferdinand dahin in tragischer Verblendung, und ebenso wie dort gibt es ein furchtbares Erwachen. Aber schmerzlicher wirkt das hier, wo es seinen Grund hat nicht in der Gemeinheit eines Schurken, wie dort Franzens, sondern in der gebundenen Rechtlichkeit Luizens, gleichsam in der Seele ihrer Bürgerlichkeit, die so gut ist und so dumpf. Immer tiefer tönt sich das Bild von dem Gegensatz der beiden Welten.

Die Höhe, eigentlich die Tiefe des Stückes liegt in der Szene, in der Wurm den Brief diktiert. Hier ist der Untergang der Liebenden entschieden. Mit richtigem Gefühl läßt Schiller eine Szene vorausgehen, in der ein Funke von Mißtrauen in Ferdinand erwacht. Die Szene Wurms mit Luise entspricht der des Prääsidenten im Bürgerhause, bringt wie jene nach den Vorbereitungen die Tat. Aber wie die Vorbereitungen andere gewesen, nicht der Gewalt, sondern der niederträchtigen List, so nun auch das Tun. Und wieder liegt das Können des Dichters in der Sicherheit, mit der er die jetzt notwendige, die so veränderte Stimmung zu treffen und zu geben weiß. Wie dort alles offen, brutal, am hellen Tage, im Menschengewimmel, nach den drohenden Wolken der grelle

Schlag, so hier alles versteckt, tückisch, düster, in der Nacht, nach dem Schleichenden die zuschnürende Schlinge, im geflüsterten Gespräch zu zweien. Aber dieselbe Langsamkeit und Kunst in der Fülle der Entwicklung, dieselbe Sicherheit der Töne. Wie alles Elend erst sich über die hilflose Luise stürzt, die Zitternde immer wieder an den Brief zurückgebannt wird und zuletzt in höllischer Verzweiflung gegen den lüsternen Wurm sich kehrt, legt es sich schwer auf uns und umfängt uns wie lauter Nacht. So bekommt auch dieser Moment der Handlung seine zwingende Notwendigkeit, sein eigentümliches Leben in dieser Stimmung der Trostlosigkeit. Und so gelingt selbst das technisch Vollendete zuletzt doch immer nur dem wahren Dichter, der jeder Szene im ganzen die ihr zukommende Schwere und Wirkung gibt, weil er das ihr eigene Leben bis in die Fingerspitzen fühlt und durchempfindet.

Der vierte Akt der Umkehr, des Hineilens zur Katastrophe ist in seinen beiden Hälften so fein abgewogen wie seine Vorgänger. Ferdinand und Luise erscheinen unter der Wirkung des gemeinen Streichs. Er hat den Brief gefunden und gelesen. Er tobt in der stürmenden jugendlichen Wut, um allen Halt gebracht in seinem Schmerz; wieder eine Szene des hellen und lauten Affekts. Danach die Schwere und Stille des Gesprächs der Luise mit der Lady. Es sind die beiden Seelen des Jünglings und des Mädchens in ihrer Verschiedenheit, auch in ihrer verschiedenen Lage, er so arglos, sie so gebunden. Nach dem Druck des vorigen Aktes bringt Ferdinand uns wieder in ein stärkeres Leben, während die breite Szenengruppe Luizens mit der Milford uns vor den gewaltigen Anspannungen der Katastrophe eine letzte Ruhe gibt.

Eine starke Ironie liegt darin, daß Ferdinand den Hofmarschall, der bereits den Betrug bekennen will, in seiner Aufregung selbst am letzten auflösenden Worte verhindert. Die Nähe der Rettung, die er sich selbst verdirbt, gibt ein bitteres Gefühl. Und so herausgerissen aus all seinem bisherigen Sein ist der Arme

durch seinen Schmerz, daß er sogar dem Vater, Verzeihung erflehend, zu Füßen fällt.

Er ist entschlossen, Luise zu strafen. Vor dem letzten Schlag glättet die Szene der Lady unsere Seele. Auch diese voll tiefer Ironie: vor der scheinbaren Siegerin, der Milford, Luise, die Unterliegende, mit der ganzen Tiefe ihrer Verzweiflung und in der Verzweiflung noch mit ihrer beschämenden Überlegenheit. Von dem Sinne der Szene sprachen wir. Es wirkt eine Art Glorie auf das Elend der Armen, daß die bürgerliche Rechtlichkeit das adlige Vaster beschämt und es der Tugend zurückgewinnt, — etwas wie ein Ausgleich liegt darin.

Der wahrhaft große Schlußakt ist der einzige, der in einer einheitlichen Szenengruppe entwickelt ist und an einer Stelle von Anfang bis zu Ende spielt. Nur noch zwischen den Liebenden hat es sich zu entscheiden. Die rein innerliche Tragödie, bei der die Liebe der Liebe das Schlimmste tut, ist im Gang. Die Mutter, als individualitätslos und ohne selbständige Bedeutung, verschwindet. Der Vater Miller, als ein Ganzer, geleitet auf seine Weise den Akt. Schiller erscheint hier wieder recht als der Dichter der letzten Akte. Selten erweist sich wie hier das technisch Vortreffliche zugleich als dichterisch im höchsten Sinn. Indem er mit der größten Klarheit die Handlung bis zum Schluß vor uns entfaltet, schöpft er den ganzen Lebensgehalt an tragischen Wirkungen bis aufs letzte Tröpfchen aus.

Drei Abschnitte setzen sich deutlich gegeneinander ab. Die drei ersten Szenen bilden die Vorbereitung, die fünf folgenden eine letzte Sammlung vor dem Schluß, dann Tod und Ende.

Gleich im ersten Abschnitt ist die todesdüstere Stimmung da. Luise will sterben. Zu dem Gespräch zwischen dem Vater, der sie belauscht hat, und der Tochter tritt Ferdinand. Nun ist es bewundernswert, wie Schiller herauszuarbeiten versteht, was hier für die Handlung wichtig ist und geschehen muß, und zugleich die

Menschen weiter entwickelt. Alle die menschlichen Verhältnisse enthüllen jetzt erst ihre Tiefe, und die Menschen erscheinen größer in ihrem Unglück. Sollen Absicht und Tat Ferdinands ihre ganze Wirkung tun, so muß Luise zuvor von dem Entschluß des Selbstmords zurückgebracht sein. Dies ist die Bedeutung ihres Gesprächs mit dem Vater für die Handlung. Aber wie kommt nun das einzige Verhältnis des alten Miller zu seinem Kinde heraus, die tiefe Liebesfülle des Alten, die schlichte Herzlichkeit, und wie die ehrwürdige Frömmigkeit, auf der ihrer beider Leben ruht! „Jetzt weiß ich nichts mehr — stehe dir Gott Richter! für diese Seele nicht mehr.“ Und nun erst, da sie wieder leben will, wirkt beim Erscheinen Ferdinands alles in seiner Furchtbarkeit: ihr jähes Erschrecken, die Anerkennung des Briefs, die namenlose Erniedrigung. Wir sehen das Schicksal, das für sie alle geschaffen ist.

In breiter, ruhender, mächtiger Szene Ferdinands und Millers wird das Verderben hingezögert. Auch hier ist für die Handlung ein wichtiger Punkt. Uns und Ferdinand muß ins Bewußtsein schlagen, was hier geopfert werden soll. Und das erfährt er in dem schwärmerischen Ausbruch des Vaters. Das einzige Kind! und welch ein Kind! Aber wie tief und groß kommt auch hier das menschliche Verhältnis des Vaters und der Tochter und zugleich des derben Musikers und des vornehmen jungen Herrn heraus, in dem trüben Schmerz Ferdinands, in der Rührung und dem Mitleid des Alten. Rührend offenbart sich die redlich dumpfe Seele in der Freude über das viele Geld, das Ferdinand für die Stunden zahlt. Es ist das Blutgeld für die Tochter. Wie einfach war Leben und Lebensglück für diese schlichten Menschen, nach denen jetzt die Hand des Verhängnisses greift. Eine wirkliche Macht der tragischen Stimmung liegt über den Szenen.

Und so kommt das letzte. Die Liebenden sind allein. Ein langsamer schrecklicher Anfang tiefster Erniedrigung für Luise, ein letztes Aufflackern der unendlichen Liebe, die Todestraurigkeit um

ihre Seele und endlich das Wort des Henters: du stirbst! Durch den Tod erst fühlt sich Luise von ihrem Eide gelöst, sich selber treu bis zum Ende in ihrer streng gebundenen bürgerlichen Moral, sie entdeckt alles, und nun ist die fürchterliche Klarheit da. Die Klarheit aber bringt das Gericht. Der Blutbann faßt die Leute, die sich mit der Polizei so trefflich abzufinden wußten. Der Präsident und Wurm sind entlarvt. Auch die böse Welt wird ausgelöscht. Sogar einen Händedruck hat der sterbende Ferdinand noch für den gebrochenen Vater. Das einfach Menschliche überdauert schließlich doch alle die verzwickten Verwicklungen der künstlichen Welt.

So führt Schiller mit der größten Sicherheit der aufeinanderfolgenden Schritte, mit der größten Deutlichkeit innerer Entwicklung die Geschichte aller dieser Menschen zu Ende, zur letzten Klarheit aller ihrer Verhältnisse untereinander und zur letzten Wahrheit des sittlichen Gerichts.

4. Charakter der Schillerschen Technik und Vergleich mit Lessings Emilia Galotti.

Die Organisation eines Dramas wie *Kabale und Liebe* ist keine kleine Aufgabe für den Künstler. Denn es ist viel, was er uns mitzuteilen wünscht. Da heißt es, den Faden der einfachen Geschichte finden, an der sich alles wie von selbst darlegt. Immer mehr wird es zum Kampf um die heiligen Urrechte der Menschheit. Deswegen müssen die beiden Welten in lebendigen Typen einander gegenüberstehen, des menschlichen Sehns und der unmenschlichen Verknöcherung, der Liebe und der *Kabale*. Eigentlich sind es drei, da die Lady, dieser äußerlich angehörig, mit ihrer Seele in jener lebt. Diese Massen sollen nicht nur klar gegeneinander abgesetzt, sie wollen nach ihrem Kräfteverhältnis in jedem Augenblick der Handlung von neuem deutlich werden, — wie denn Schiller sie im Anfang gleichmäßig nebeneinander sieht, dann aber die beiden Knotenpunkte des Geschehens mächtig

herausarbeitet, den niederdonnernden Gewaltstreich der Kabale (der Präsident bei Millers) und das hämische Zuziehn der Schlinge (Wurm bei Luise). Denn es ist auch Pflicht, den Kampf zu erschöpfen in allen seinen Mitteln der Gewalt und List. Und auf die Dynamik der Kräfte kommt es in jedem Augenblicke an. Das alles soll nicht an unsern Verstand sich wenden. Wir sollen es mitleben müssen mit unserer ganzen fühlenden Seele. Menschen sind es, die das erfahren. Ihre Stimmung sollen wir teilen. So ist es die feinste Aufgabe des Bildners, jeden Teil des Geschehens in seine besondere Stimmung zu tauchen, vom leisen Raunen der Furcht durch die fliegenden Erregungen der Angst und des Zorns bis in die todestiefe Traurigkeit. Hier liegt die Lebensmacht, mit der ein Werk sich mitteilt. Eben diese ist in „Kabale und Liebe“ groß. So ergeben sich in dem einfachen Gedanken des Dramas eine Fülle von Aufgaben, und sie verlangen eine Fülle von Kräften.

Schiller hat diese Klarheit in der Auseinandersetzung der Momente, die Sicherheit der Betonung innerhalb der Akte und des ganzen Werks, die Kunst der Stimmung. In der einfachen Geschichte des bürgerlichen Mädchens spiegelt sich ein weltgeschichtlicher Kampf, und indem er das menschliche Geschick ganz ausschöpft, tritt zugleich die ideelle Bedeutung mächtig hervor. Was er sagen will, spricht er mit vollendeter Deutlichkeit aus. Ein Meister der Technik ist, wer die Sprachform seines künstlerischen Gedankens beherrscht.

Es ist ein wichtiges Ergebnis für die Erkenntnis Schillers: mit vierundzwanzig Jahren war er ein Meister der technisch-dramatischen Sprache. — —

Unwillkürlich lenkt sich der Blick von hier zurück auf das technische Meisterwerk neuer deutscher Dramatik, ohne das Kabale und Liebe gar nicht sein könnte, auf Emilia Galotti. Von den zahlreichen direkten Beziehungen sehen wir ab.

Für die Klarheit und Schärfe der Gestaltung ist in beiden Fällen dasselbe entscheidend: das bestimmte Objekt, auf das von vornherein die Menschen bezogen sind, und zwar derart, daß sie zwei entgegengesetzten Welten angehören. Wohl ist die Frage in „Kabale und Liebe“ anders gestellt: sozial, nicht politisch. Aber die Auffassung ist die gleiche: gesellschaftliche Überlegenheit auf der einen Seite, schlichte Rechtlichkeit auf der andern. Der Rechtlichkeit männlicher Ausdruck ist die rauhe polternde Kraft bei Odoardo wie bei Miller. Für die Verlockung der höheren Welt eitel empfänglich sind beide Male die Frauen: Claudia wie Frau Miller. Nur das Mädchen durch tragische Größe und inneren Reichtum in den Mittelpunkt zu bringen ist bei Luise nicht, wie so glänzend bei Emilia, gelungen. Maßgebend schon bis hier wirkt die Versetzung in eine um ein Stockwerk tiefere Lebensschicht. Hieraus erklären sich, wie aber auch aus der Jugend und der dichterisch entschiedeneren Kraft, die derberen, stärker unterstrichenen Töne, das reichere Ausleben.

Genau entsprechend steht auf der andern Seite der Minister, nicht der Prinz, ein richtiger Bösewicht, nicht der naive Ausdruck der moralisch falschen despotischen Stellung, — ebenso Barmseck, nicht Kammerherr, gemeiner niedrigerer Schurke, nicht soziales Mißprodukt. Aber welche Kraft auch eigentümlicher Menschenbildung verrät sich in dieser Gestalt. Auf der ganzen Linie beobachten wir das gleiche Verfahren der Abweichung bei ganz ähnlicher Richtung.

Wie in Appianis Gestalt Stimmung gemacht wird, so völlig ähnlich beim ersten Auftreten der Luise: auch hier die Schwermut als Wirkung des fast unglaublichen Glücks. Vollends dient die Milford genau zu dem gleichen Zweck wie die Orsina, der jene das Leben verdankt: mitsprechende Gedanken herauszustellen und anschaulich zu machen, sogar dieselben Gedanken: den Schrei der Menschheit in all dem Frevel. Aber bei Schiller schwillt zu eigener

Handlung und eigener Tendenz im Drama an, was bei Lessing streng auf die eine Stelle, an der es seine dichterisch-technische Bedeutung hat, beschränkt bleibt.

Wie ungemein weit geht die Ähnlichkeit, wenn beide Male die Schurken durch eine Rechtskomödie ihr Verbrechen zulezt fördern, was auch bei Schiller die Tragödie entscheidet, allerdings aber nur bei Lessing seine ganze blutige Ironie echt dramatisch herauskehrt. Hier hält sein unfäglich genauer Verstand die Bewegungsrichtung des ganzen Werkes mit höherer Sicherheit.

So liegt im ganzen Schillers Abweichung in der größeren Fülle des Erfindens. Er hat drei Welten, nicht zwei, eine gleichsam breiter, mit mehr Ausdehnung und innerlicher Durchbildung erzählte Geschichte. Höchst charakteristisch setzt er auch die Beziehung auf die allgemeine Idee, den Kampf um Menschheit und Tugend, in der Gestalt der Lady geradezu mit ins Stück hinein. So fällt die Ähnlichkeit, ja die Abhängigkeit des Schillerschen Werks von Emilia Galotti so sehr in die Augen wie die Verschiedenheit der dichterischen Persönlichkeiten: bei Lessing die höhere Reife und mehr durchgearbeitete Kunst, bei Schiller eine mehr aus dem Vollen und in das Volle arbeitende Natur, das stärkere Dichtertum.

5. Art der Lebensdarstellung in Kabale und Liebe.

Die Wahrheit des dichterischen Gedankens.

Mit der Sprachgewalt und Kunst kann die Betrachtung von Kabale und Liebe nicht erschöpft sein. Wir wenden uns zu dem künstlerischen Gedanken, den das Werk ausspricht. Das Höchste bleibt doch stets, daß in der vollendeten Klarheit des Ausdrucks ein Gedanke von zwingender Wahrheit zur Darstellung kommt. Spricht es die Wahrheit, der wir uns beugen müssen? Dies ist die verantwortungsvolle Frage, die überbleibt. Zugleich beginnen wir damit die Untersuchung, in der erst recht

herauskommt, wie der junge Schiller in jenem Augenblick seiner Entwicklung Welt und Menschen gesehen, und was er von ihnen verstanden hat.

Kabale und Liebe ist seinem ganzen Wesen nach ein Werk der Satire und als Satire von einer unwiderstehlichen Kraft. Gleich stark gerüstet tritt es einher in den Waffen des Hohns wie des Zorns bis zum Gelächter der Verachtung und bis zum zähneknirschenden Ingrim, wenn etwa die drei Männer, Walter, Wurm und Kalb, die sündigen und eitlen Schädel zusammenstecken oder der alte Kammerdiener das Kästchen mit Juwelen bringt. Und dann Zug um Zug diese Entwicklung der präsidientlichen Existenz ohne Ehre, ohne Vaterliebe, ohne Rechlichkeit, nur in immer neuen Gewalttätigkeiten und Gemeinheiten erfinderisch, die endlich aber doch zu schanden wird an dem, was der Verstand nicht berechnen kann, an den verzweifelten großen Entschlüssen der Leidenschaft. Wir bekommen ein erschütterndes Bild vom Menschenherzen in seiner ewigen Kindlichkeit, das sterben muß, wenn man seinen Glauben getäuscht, und von den Verständigen und Verblendeten, denen mit dem kindlichen Sinn auch alle Menschlichkeit verloren ging. Der Satiriker von „Kabale und Liebe“ dichtet aus dem heiß und stürmisch schlagenden Herzen. Dies gibt seiner Dichtung ihr Leben.

Aber diese seine Dichtung hat sich in die Formen der großen Tragödie begeben. Hier ist die Wahrheit des Lebensbildes alles. Dieser gehen wir nach.

Aus drei großen Massen, drei Welten baut sich sein Werk zusammen. In ungeheuren Abständen voneinander, in sozialem und in sittlichem Sinne, sind sie gesehen. Wie steht es um ihren Zusammenhang?

„Unterdessen — schließt Ferdinand den zweiten Akt — erzähl' ich der Residenz eine Geschichte, wie man Präsident wird.“

Kann er wirklich wissen, was er wissen muß, damit diese Szene, die wir im Gange des Ganzen sowohl wie in dieser

lehten schneidenden satirischen Spitze nicht entbehren können, möglich werde? Ein öffentliches Geheimnis kann es nicht sein. Es hätte ja dann nicht die Macht, den Präsidenten zu stürzen. Er muß eingeweiht sein durch das ganz besondere Vertrauen des Vaters. Er ist es auch nach Wurms eigenem Wort. Aber Ferdinand, so wie wir ihn sehen sollen, paßt sich nicht zu der Rolle eines solchen Vertrauten, und dem menschen-schlauen Präsidenten ist nicht zuzutrauen, daß er sich dem „Romantopf“ entdeckt. Sollen wir ihm das gelegentliche Wort glauben, als hätte er nur des Sohnes wegen alle jene Schlechtigkeit geübt? Sein ganzes sonstiges Auftreten bestätigt das in keinem Zuge. Hier bleibt eine Unklarheit. Zu den Menschen und ihrem Verhältnis, so wie sie für das Stück sein müssen, will sich dieser so wichtige, so stark betonte Zug nicht fügen. So sicher der Augenblick im technischen Gefüge gesehen, so gewiß ist hier im Lebensbilde eine Verschwommenheit. Es fehlt die Schärfe des Gegensatzes zwischen den beiden Welten, die für das Stück doch die Grundvoraussetzung ist. —

Wie zwischen dem Präsidenten und Ferdinand, so sollte zwischen jenem und der Milford alles klar sein. „Er weiß, Wurm,“ sagt der Präsident, „wie sehr sich mein Ansehen auf den Einfluß der Lady stützt.“ Und in dem Werke muß es so sein, da sonst die Intrigue nicht in Gang kommt. Auch begreifen wir wohl, daß er sie am liebsten mit einem Manne seines Einflußkreises verheiratet weiß. Aber sein Ansehen soll auf ihrem Einfluß ruhen. Wie sagt die Lady? „Dein Vaterland, Walter, fühlte zum ersten Male eine Menschenhand und sank vertrauend an meinen Busen.“ Und sie soll den Einfluß des Gewaltmenschen vermittelt haben? Oder wenn man sie betrogen hat, in wie ungeheuerlicher Weise muß es geschehen sein! Endlich das Land, das unter dem Präsidenten leuchtet, scheint von diesem menschlichen Einfluß noch nichts gemerkt zu haben. Die Sprache des alten Kammerdieners ist zu beredt. Wieder paßt das für die Intrigue

Notwendige nicht zu dem wahren Bilde der Menschen. Und wieder handelt es sich um die Verbindung der Welten untereinander. Sie sind in so ungeheuren Abständen gesehen, daß sie nicht in die Einheit zusammengehen wollen, die für das Werk überhaupt und seine entscheidenden Szenen notwendig ist.

Ähnlich steht es um die Verbindung der Lady mit Luise. Fast nirgends tritt die Seele des Stückes so an die Oberfläche wie hier. Es ist eine echt Schillersche Antithese. Die Lady will Luise überwinden und wird selbst überwunden. Sie will sie zur Entsagung bringen und entsagt selbst. Luise, indem sie als Opfer der Menschheit fällt, verhilft dieser Menschheit zum Siege in der Lady. Und das alles als Ertrag eines Einfalles, den der dramatische Instinkt sich nicht entgehen lassen wird: die beiden Nebenbuhlerinnen Stirn gegen Stirn zu stellen und in ihnen die Welten, denen sie angehören, die adelige mit ihrem Glanz, dem Flitterglanz des Lasters, und die bürgerliche mit ihrem Elend, dem Leiden der Tugend. Und dieses Leiden ist der Sieg, der „die Welt“ überwindet. Aber so notwendig wie die Szene für das Werk, so sonderbar, ja unverständlich ist ihre Herbeiführung. Was kann die Lady von Luise wollen? Auf Ferdinands Entscheidung allein kommt es doch an. Der begreifliche weibliche Reiz der Neugier wäre doch hier ein zu schwaches Motiv. Vollends erklärt Luise — die nach dem Briefdiktat ganz zerschmetterte Luise: „Ihre Dame befehlt mir, was ich mir morgen erbitten wollte.“ Und was wollte sie da? Es ist die völlige Annatur. Darum ist auch Gespräch und Gang gerade dieser Szenen von so unerträglicher Geschraubtheit. Zum dritten Male und wieder an der Stelle, an der die feineren Verbindungen der Welten in Frage kommen, — wie diese Menschen sind, kann die Szene nicht zustande kommen, die doch sein muß und notwendig ist für die Zusammenfügung und rechte Wirkung des Ganzen. Der künstlerische Gedanke ist nicht frei von kleinen Unwahrheiten.

Mängel wie diese bezeichnet man wohl als solche der Motivierung. Hier aber erkennt man recht, was für die Zulänglichkeit der Motivierung entscheidend ist. Wäre jede Gestalt mit voller Sicherheit in der Tiefe ihres Wesens gesehen, derart, daß sie nur in solche Lagen und zu solchen Taten gebracht wird, die sich mit ihrem Wesen vertragen, dann würden solche Verbindungsglieder nicht möglich sein. Also der dichterischen Anschauung der Gestalten fehlt noch die volle Sicherheit und Wahrheit. Noch scheint an solchen Stellen der Theaterinstinkt stärker als die dichterische Anschauung. —

Dies soll uns weiter führen zu der Untersuchung, in welcher Weise Schiller überhaupt seine Menschen auffaßt und sieht. Die Verteilung seiner drei Welten ist klar. Hier der Präsident, Wurm, Kalb, dort Ferdinand und Luise mit den Thren, dazwischen die Lady. Ebenso klar ist die Verteilung von Licht und Schatten. Bringt der junge Dichter hierbei wirklich den tiefsten tragischen Gehalt des Kampfes heraus, den er uns zeigen will?

Aller Schatten liegt über der Partei der Kabale, alles Licht über den Liebenden. Die Tragödie beruht ganz einfach auf dem unbedingten Glauben an die Wirklichkeit und an die Macht des Schlechten: eine Tragödie des sozialen Pessimismus. Daher lebt von vornherein in den Liebenden das Bewußtsein eines Wagnisses, ja fast einer Schuld in ihrer Liebe. Wirklich schlägt ihnen ja das Wagnis zum Verderben aus. Einer Anschauung knirschender Wut und Empörung, einem Glaubenssatz verdankt das Werk die Macht seiner Gestaltung, nämlich diesem, daß bei der Macht des Schlechten in dieser Welt heiliges Menschheitsleben unweigerlich zum Untergang verdammt ist.

Die Schilderung der Verderbenbringer könnte nicht deutlicher sein: zwei der ärgsten Schurken und ein verächtlicher Geck. In allem, was sie tun und sagen, liegt die Gemeinheit und bei Kalb die größte Dummheit drin. In jedem Wort, mit dem sie sich

geben, werden sie zugleich gebrandmarkt. Hier ist eben die Tragödie gewollte Satire. Wie überzeugend — menschlich und lebendig — wirken sie, wenn sie handeln, Wurm bei Miller und Luise, der Präsident im Bürgerhause. Neben den Szenen aber, in denen sie sich offenerherzig aussprechen, geht immer die Absicht. Jedes Wort ist ausgesucht, damit sie sich verraten, so wie der Dichter sich solche Menschen denkt: ruchlos, alles Gewissens bar, ohne jede Regung von Natur und sittlichem Adel. Noch immer, auch hier in der Darstellung seiner nächsten Wirklichkeit, ist es ein Schildern von der moralischen Abstraktion aus; — ja sie geben sich abermals wie das Schlechte selbst in seiner Nacktheit. Der Ton des Abscheus läuft immer daneben her.

Was bedeutet das für die Dichtung? Schiller sieht also in ihnen kein Leben, das nicht anders sein kann, keine innere Notwendigkeit auch dieser Menschenart. Nein! sie sollten ja anders sein, das klingt durch seine ganze Schilderung; all ihr Tun ist bewußte Schlechtigkeit. Dadurch bekommt das Ganze den Charakter der Zufälligkeit. Wo bewußte Schlechtigkeit ist, kann man sich eine andere Entwicklung denken, nicht aber bei unbewußter und in sich notwendiger Verstocktheit. Bei dieser gibt es im tragischen Zusammenstoß die ganze Furchtbarkeit des unerbittlichen Lebens, das Unversöhnliche, — das Irrefonziliabile, sagte Goethe, — das allemal die große Tragödie macht.

Die Anschauung, wie sie in dem Werke Schillers lebt, ist die rechte Anschauung der Jugend. Feuerig ergreift sie die heiligen Güter des Lebens und begeistert sich für die Stimme der Natur. Keine Vergangenheit hängt sich an ihren Flug. Da meint sie: es ist ja nicht möglich, über diese Dinge anders zu denken, nicht vom Rechte des Wahren und Natürlichen durchdrungen zu sein. Wer dagegen auftritt, tut es aus Rückständigkeit des Geistes (Kalb) oder aus bewußter Schlechtigkeit (Präsident, Wurm). Solche Vorstellung wurzelt in der jugendlichen Parteinahme für die Dinge.

Aber sie ist nicht die einzig mögliche, kaum die tiefste. In den meisten Fällen haben wir in Leuten wie Walter nicht die bewußte Abweichung von dem innerlich anerkannten Guten. Sie sind hineingeboren in ihre Anschauungen und von je darin befangen. Und vollends die Konvention, die hier in der Form des schroffen Ständunterschieds die Tragödie bedingt, war von je die notwendige Vorstellungsweise und ist in Ewigkeit die Weltmacht der Schwachen. Sie können sich wirklich die Dinge nicht anders vorstellen als unter der Form der einmal angenommenen Regel. Jede Abweichung ist eine Keckheit, oft ein Verbrechen. So steht die geschlossene Macht des Alten allem Neuen, aller Freiheit und Entwicklung des Menschen entgegen. Darin liegt ein gutes Stück von der Tragödie, die Menschenleben wirklich ist. Wenn bei Schillers Auffassung das Unglück etwas wie ein geschichtlicher Zufall bleibt, gegen den man sich empören kann und muß, hier hätte es seine Notwendigkeit als ein ewiges Symbol vom Menschenleben. Das wäre dann große Tragödie. So sehr sind die Kunstformen ein Ausdruck für die Anschauungsweise der Dinge.

Auch die Räuber waren ein Protest. Aber ihr Kampf ist wirklich aus den sittlichen Tiefen der Menschheit heraufgeholt. Kabale und Liebe wird zum Schrei der Entrüstung gegen die Unterdrücker, etwa wie in einer Empörungssode Klopstocks oder in Rousseaus pathetischer Predigt. Der angemessene Ausdruck einer so subjektiv protestierenden Gesinnung ist lyrischer Natur. Die hohe Tragödie verträgt in der Menschenauffassung schlechterdings keine Tendenz. Sie ruht auf der schlichten Anerkennung der harten Selbstverständlichkeit der Dinge, — auf der grundwesentlich männlichen Auffassung des Lebens. Die Menschenauffassung und ihr dramatisches Bild hängen also von der Reife der sittlichen Weltanschauung ab. Die Entwicklung zur großen Tragödie ist eine Entwicklung zu männlicher Reife des Weltsehens, im ein-

zeln wie in der Kultur. Rousseau schreibt keine Tragödie, wohl aber der reife Schiller. —

Wie richtig diese ganze Entwicklung ist, davon gestaltet sich merkwürdigerweise das Werk selber zu einem einzigen Zeugnis. Bei der zugrunde liegenden Anschauung will sich keine große Tragödie entwickeln.

Die Männer der Kabale müssen sich durch Intriguen in ihrer Scheußlichkeit zeigen. Dadurch wird das Werk im ersten Teil ein reines Intriguenstück, wie es allerdings in Schillers Gewohnheit liegt, zugleich aber auch in der tendenziösen Auffassung der Zustände begründet ist. Die eigentlichen Helden werden daher am Draht gezogen. Und — recht betrachtet: welch eine ungeheuerlich plumpe, fast unmögliche Intrigue ist das doch wieder, durch die man sie dann wirklich zu Falle bringt. Die innerlich glaubliche Notwendigkeit eines sich tragisch auswachsenden Lebens fehlt.

Dabei ergibt sich — selber eine tragische Ironie — die seltsame Folge, daß die Intriganten, da sie sich vor uns brandmarken sollen, im ersten Teil die ganze Führung des Stücks erhalten. Die Liebenden erscheinen nur, als die durch sie von Gefahr bedroht sind. Das gibt einige Stimmungszugente. Sonst sind sie in der größeren Hälfte des Stücks zur Untätigkeit verdammt, fast ganz leidend und haben um ihrer selbst willen kein Leben. Die zarten und süßen Töne naiver Leidenschaft, an denen Goethe oder später Grillparzer so reich sein würde, sind ihnen versagt. Was vermag Schiller ihnen zu geben? Wir staunen über die gedankenhafte Schwärmerei, in der sie sich in allen jenen Szenen bewegen. Luise: „Als ich ihn das erste Mal sah — — jeder Atem lispelte: Er ist's — und mein Herz den Immermangelnden erkannte, bekräftigte, Er ist's, und wie das wiederklang durch die ganze mitfreuende Welt. — — Ich wußte von keinem Gott mehr, und doch hatt ich ihn nie so geliebt.“ Oder: „Dann, Mutter, dann wenn die Schranken des Unterschieds einstürzen, wenn von

uns abspringen all die verhaßten Hülfsen des Standes — Menschen nur Menschen sind — Ich bringe nichts mit mir als meine Unschuld u. s. f.“ „Dort rechnet man Tränen für Triumphe, und schöne Gedanken für Ahnen an.“ Ferdinand: „— — — Ich bin ein Edelmann — Laß doch sehen, ob mein Adelbrief älter ist, als der Riß zum unendlichen Weltall? oder mein Wappen gültiger als die Handschrift des Himmels in Luifens Augen: dieses Weib ist für diesen Mann?“ — — — „Der Augenblick, der diese paar Hände trennt, zerreißt auch den Faden zwischen mir und der Schöpfung.“ Und so durchweg in allen diesen Szenen. Sie haben zunächst keine Gelegenheit sich anders zu geben als in diesen Deklamationen, da sie leidend bleiben, nicht handeln. Was Schiller sich von der Lage denkt, die mit ihrer Liebe gegeben, das sprechen sie aus, — Gedanken statt Handlung, und sie sprechen es wie Philosophen aus. Ja, es ist Schillers eigene Philosophie der Liebe, die sie als ihren besonderen Fall in Anspruch nehmen. So wenig treten sie hier im Anfang überzeugend als Individualitäten hervor, daß der allgemeine Gedanke unvermittelt durch ihre Maske spricht.

In Wahrheit redet der junge Philosoph Schiller selbst mit seiner geschlossenen Weltanschauung. Dies sind die leitenden Gedanken: Gott schuf die Natur und das Weltall zum Glück des Menschen. Das ist der Sinn der Welt. In der Liebe erfüllt sie ihre Harmonie. Die Natur selber spricht: dies Weib ist für diesen Mann. Das ist des Schöpfers Wille, ein Naturgesetz. Mit ihm zerreißt das All.

Also die Welt ist von Gott gedacht zur Erfüllung des Gesetzes der Liebe als der Krönung des menschlichen Glücks. Es ist der kosmologische Optimismus der Leibniz, Shaftesbury u. s. f., der Optimismus der Schillerschen Jugend, bei dem die Natur in Form einer sittlichen Gesetzmäßigkeit, noch besser einer Glücksgesetzmäßigkeit vorgestellt wird.

Wie ist uns das fremd! Wie muß, je veralteter diese Anschauung uns anspricht, um so mehr das Werk selbst uns fremder werden. Es ist auch eine ausgesprochen lyrische Weltanschauung. Die Lyrik beruht auf Naturgefühl. Hier aber wird das Menschenleben als Krönung des Naturgebäudes empfunden, während für die dramatische Anschauung der menschliche Wille auf sich selbst gestellt wird. So wird die Geschichte selbst der philosophischen Weltanschauung Schillers für sein Drama wichtig. Es hat seine große Bedeutung, wenn später der schwärmerische Dichter von dem Weltall der Liebe zum ernstesten und klaren Philosophen der Freiheit wird.

Wohl zeigt sich in dem allen die theoretische Fülle der Schillerschen Natur, die in seinen Dramen die letzten Weltanschauungsfragen mitspielen läßt. Hier ist es aber doch einmal abstrakter Gedanke geblieben, in dem die Menschen sich als Persönlichkeiten nicht abzeichnen können.

Man spürt dies alles am meisten an den Szenen der Luise mit der Lady, bei der sie ja, wie gesagt, nichts zu suchen hat. Wie falsch wirkt ihre Spitzfindigkeit und wie falsch ihr Hohn! Kaum ein Wort ist wahr.

In so vielen Zügen rächt und verrät sich die uranfängliche Leblosigkeit der Liebenden, der eigentümliche Mangel des Entwurfs, daß sie zunächst durch die Intriganten zur Untätigkeit verdammt sind.

Vollends, um diesen Beweis zu vollenden, sofort wird es anders, sobald die leidende Zurückhaltung der Liebenden aufhört. Das bloß Gedachte endet. Wie in den Räubern, so fängt hier zuletzt die eigentliche, die innerlich große Tragödie an, da Luise durch ihre Güte, Ferdinand durch seine Arglosigkeit ins Verderben verstrickt werden. Nun zeigen sie sich in Tätigkeit, und sofort offenbaren sie Charakter, und zwar — äußerst fein! — Luise, das Weib, im Leiden: opferwillig, heroisch, ein ganzer Mensch, duldet

sie bis zum Ende — Ferdinand, der Mann, im Handeln. Gegen Kalb, gegen Miller und Luise selbst — das ist auch einer, an dem nichts Halbes ist, der alles an alles setzt.

Es ist wie die Offenbarung eines allgemeinen dramatischen Gesetzes. Im Drama will jeder für sich sein und gelten; sonst bleibt er ein Schemen, sicher zum Schaden des Stücks. So offenbart das vollendete Drama die Menschennatur in ihrem innersten Wesen. Denn jeder Mensch ist seinem Wesen nach ein besonderes Prinzip der Tätigkeit. Die Kunstformen in sich selbst sind ein Stück Weltanschauung, und die Kunst ist das Leben selber in seiner ewigen Gesetzmäßigkeit, wie es heraustritt in sichtliche und greifbare Formen. Hier begreift man auch, warum das Drama seine höchste Entfaltung erfuhr unter Hellenen und Germanen, den Völkern, die vor allen andern das Ideal ihres Lebens erblickten in der handelnden Persönlichkeit. —

In der Schillerschen Auffassung des Menschen fehlt uns noch der dritte Bestandteil, die Lady Milford. Ihre Bedeutung für das Stück kennen wir. Wirkt sie in dieser ihrer Bedeutung als ein lebendiger Mensch? Daß sie die Gefahr für die Liebenden zum vollen Ausdruck bringt, das tut sie durch ihr bloßes Dasein, ihre Liebe. In seiner Weise hat Schiller hier einige eigentümliche Züge hinzugetan. Sie ist ein freier Mensch, ein edler und großer, eine Britin. So lag auch in Karl Moors scheinbarer Verworfenheit der sittliche Adel. Schiller liebt schon jetzt die weiten weltumspannenden Gegensätze, die Britin gegen die Deutschen, das Land der Freiheit gegen die Herrschaft der Duodezdespoten. Aber das alles wirkt doch etwas hinzugedacht, von außen angeheftet. Man erkennt es an dem Vergleich mit der Orsina, wie diese, hineingefühlt ins Ganze, obwohl zunächst scheinbar nur ausmalend, doch überall handelnd mit eingreift. Die Lady tut es in all jenen Zügen, die ihr Charakter geben sollen, nicht. Höchst bezeichnend dafür — stellt sie sich selber dem Major in langer Rede vor.

Ihre ganze Einführung fällt in Erzählung. Sie ist ein Roman und zwar ein schlechter.

Nicht besser steht es mit ihrer sittlichen Umkehr, die für das Stück — als das Hineintreten der Idee — doch so bedeutsam ist. Es soll eine sittliche Revolution sein, eine sittliche Tat in der höchsten Bedeutung des Worts. Was tut sie denn? Sie gibt das Hofleben auf, Güter, die sie verachtet, und an denen sie den Geschmack längst verloren hat, und sie verzichtet auf Ferdinand, den zu bekommen sie nicht die geringste Aussicht hat. Dies ist die Entsagungstat der großen Resignation, in der sie sich zum Menschen vollendet. Schiller hätte das später eine Temperamentstugend genannt, eine schöne Aufwallung, die für eine sittliche Tat gehalten werden will. So fehlt auch hier bei dem sichersten Sinn für die Bedeutung der Gestalt im Drama noch die volle Reife für die dichterische Ausgestaltung. In diesem Fall liegt es im Grunde an einer Unsicherheit der sittlichen Anschauung. —

Aber dieses alles mindert kaum die Größe und Lebensgewalt des mächtigen Werkes. Es sind kleine Mängel im Zusammenklang der Teile, Jugendlichkeiten der Auffassung, Unklarheiten des um die sittliche Sicherheit noch ringenden Dichters — insgesamt endlich Mängel, die nur hervortreten, wenn man das Werk als Werk des Genies, von dem man das Größte fordert, unter den höchsten Maßstab der Vollendung stellt. Wir meinen jedoch nicht einen Maßstab, den man von außen nach theoretischen Begriffen an die Dichtung heranbringt. Sondern wir meinen die Vollendung, in der der eigene Entwurf, die eigene Absicht des Dichters die vollkommene Erfüllung fänden.

In unmittelbarster Lebendigkeit heute wie damals wirken die Szenen im Bürgerhause, wirkt die prachtvolle Gestalt des redlichen Miller mit der gemütvoll-dumpfen Seele. Unwiderstehlich ergreift der große Schlag der Szene, in der der Präsident bei Millers eindringt, der unheimlich niederdrückende Gang des Gesprächs von

Luiſe und Wurm, die ſtürmende Leidenschaft Ferdinands, endlich der große Schlußakt in ſeinem einfachen Zuge und mit ſeiner faſt unendlichen Fülle dichterisch-tragiſchen Lebens. Es ſind gerade die großen Hauptmomente der Entwicklung, denen keine Zeit, keine Kritik etwas anhaben kann.

Durch das Ganze weht endlich der hinreiſende Schwung deſſen, der ſeiner Sache gewiß iſt. Wir beobachten nicht ohne Staunen, wie in der Natur und Wirklichkeit die Dinge auseinander-treten, die man für eine Einheit halten ſollte. Denn man würde doch glauben, daß die Sicherheit der dramatiſch-techniſchen Sprach- und Formgebung ſich als Folge der in ſich vollkommenen künſtleriſchen Anſchauung bilden würde. Bei Schiller aber finden wir die größte Vollendung der techniſch-dramatiſchen Sprachform, während man dem Gedanken doch noch anmerkt, daß der Dichter jung iſt und ſich entwickeln wird. Jene frühzeitige Vollendung beweist eben, daß er für dieſes Gebiet geiſtiger Wirkungen geboren iſt; ſie iſt das untrügliche Zeugnis des berufenen dramatiſchen Genies. So ſtürmte Schillers herrliches Jugendwerk in die Zeit hinein, in der Fülle ſeines Lebens zugleich ein gewaltiger Vorstoß für die Befreiung des Bürgertums, und bringt auf uns den Geiſt jener Zeiten, da der Hauch weltgeſchichtlicher Ereigniſſe der Poeſie nicht den Atem verſetzte oder ſie gar erſtückte, ſondern ihr die Bruſt weitete zu mächtiger, aufrüttelnder Rede.

II.

Die Stellung von Kabale und Liebe in der Geſchichte des bürgerlichen Dramas.

Kabale und Liebe iſt eine Dichtung von dem Unſegen der Standesvorurteile und Ständeſcheidungen und zugleich von der großen, den ganzen Menſchen erfüllenden Liebesleidenschaft — ein Lied für Menſchheit und Natur, gerichtet gegen die Konvention, den Regelzwang und die Formel. Man braucht das nur auszu-

sprechen, und man hört den Namen Roussseau, aber auch den des Werkes, das diesen Geist nach Deutschland übermitteln hat. Die neue Heloise und, als stärkster Ausdruck des Sturms und Drangs, Goethes Werther haben den gleichen Gegenstand. Auch hier bedeutet „Natur“ in menschlichen Dingen die Aufhebung der alten Vorurteile des Standes, und das Lied von der Natur ist zugleich das Lied von der großen Leidenschaft. Wieder kommt Schiller mit dem letzten Wort des Protestes. Es ist zu dramatischer Schärfe gebracht die ganze Richtung der Zeit.

Innerhalb der dramatischen Literatur bedeutet Kabale und Liebe den ersten Gipfelpunkt in der Entwicklung des bürgerlichen Trauerspiels. Wir wollen hier nicht den Anfängen der Gattung in England nachgehen, sondern nur betonen, daß sie in England einen bodenwüchsigem Ursprung hat, daß sie dort ein kulturhistorisches, ja ein soziales Symptom ist, da England als das Geburtsland der modernen bürgerlichen Gesellschaft betrachtet werden muß. Der Bahnbrecher des bürgerlichen Dramas in Frankreich wurde Diderot mit dem *Natürlichen Sohn* (1756) und dem *Hausvater* (1758), durch sein Theater wie durch seine Anmerkungen von größter Einwirkung auf Lessing, der beide übersetzte. Bezeichnenderweise handelt es sich bei dem Franzosen nicht so sehr um eine soziale Absicht; vielmehr ein deutliches künstlerisches Vorhaben spricht sich aus. Lessing rühmt ihm nach, daß er das Genie in seine alten Rechte wieder habe einsetzen wollen, aus denen die mißverständene Kunst es verdrängt, daß er dem Theater weit stärkere Wirkungen habe abgewinnen wollen, als Corneille und Racine gegeben. „In ihm erkannte sogleich der rechtschaffene Mann, was ihm das Theater noch eins so teuer machen müsse.“ Es ist das Vorhaben, das von je die Dichter bestimmt hat, auf die ihnen unmittelbar vorliegende Wirklichkeit zurückzugreifen: das Bemühen, die zur Schablone gewordene Kunst hinter sich zu lassen und wieder „Natur und Wahrheit“ zu geben. Hierzu wäre Diderot wohl der Kopf ge-

Rühnemann, Schiller.

wesen mit seinem unerschöpflichen Geist, seiner regen Beobachtungsgabe, seinem warmen Herzen und seiner leidenschaftlichen Berufenheit in die Fragen des Theaters, hätte nur das wirkliche Dichtertum in ihm den großen Schriftsteller mehr überwogen. Seine Abhandlungen über das Theater gehören jedenfalls zum Merkwürdigsten und Lehrreichsten in dem ganzen Gebiet. Als echtes Kind der philosophischen und humanitär gerichteten Zeit ist er unwillkürlich nicht sowohl auf lebendige Menschen als auf abstrakte Masken hinaus und denkt sich die Wirkung wesentlich durch das Medium moralisch wohlbestellter rechtschaffener Empfindungen. Sogar ein Mann wie Lessing hält es für ein Lob, daß der „Hausvater“ weder französisch noch deutsch war. „Er war bloß menschlich.“ Er rühmt auch die wohltätige Wirkung für die Schauspielkunst.

In welcher Form hat nun Lessing das bürgerliche Drama auf den deutschen Boden verpflanzt?

⚡ Miß Sara Sampson (1755), ein englischer Stoff, wirkt wie ein Stück aus der Welt Richardsons. Der junge Wüstling Mellefont hat sich den Schlingen einer Buhlerin, der Marwood, entrisen und ein junges edles Mädchen, Sara Sampson, verlockt und entführt. Wir befinden uns in der elenden Schenke, in der er sie verborgen hält. Hierher kommen ihr Vater, von der Marwood auf die Spur gebracht, und die Marwood selbst. Da ihr Versuch, Mellefont wieder zu gewinnen, nach scheinbarem Gelingen scheitert, geht sie mit dem Dolch auf ihn los. Er entwaffnet sie. Daß sie Sara sehen darf, schwächt sie ihm dennoch ab. Aber als sie bei dieser erfährt, daß ganz gegen ihre Absicht der Vater vergeben hat und Mellefont als Sohn annehmen will, kennt ihre Wut keine Grenzen mehr. Mit vergiftenden Worten zunächst sucht sie Sara von Mellefont zurückzubringen, der eine Tochter von der Marwood habe und sie noch liebe. Als Sara unter dem Übermaß der Erniedrigungen ihr den Glauben versagt, dann wieder

um Verzeihung bittend sich demüthigt, aber vom Geliebten nicht lassen will, wird die Marwood ganz zur Verbrecherin, bringt ihr Gift bei und flieht. Der letzte Akt behandelt Saras Sterben, die Versöhnung mit dem Vater, die Versöhnung von Sir William und Mellefont, der an der Leiche sich selbst ersticht.

Bürgerlich ist das alles in keinem andern Sinn, als sofern es eine Geschichte von bürgerlichen Leuten behandelt. Dem Stoff nach ein Roman könnte sie ebensogut unter Adeligen und Volk begegnen, ist aber unter Bürgerleute versetzt, um sie uns nahe zu bringen als eine uns angehende Wirklichkeit. Noch spürt man deutlich das Vorbild der alten französischen hohen Tragödie, wenn die Marwood ruft: „Sieh in mir eine neue Medea.“

Überall merkt man die Hilfsmittel alter überkommener Kunst. Jede der Gestalten hat ihren Vertrauten. Neben Sir William geht der alte Diener Waitwell, noch mehr zerfließend in der Liebe zu Sara; es ist die gleiche Treue, die der Vater beweist, gleichsam noch in die besondere Anhänglichkeit des treuen Dieners gesteigert. Ebenso steht neben Sara die ziemlich individualitätslose Betty, neben der Marwood Hanna. Sie geben den Personen die bekannte Gelegenheit, über sich und ihre Lage zu sprechen; wogegen Mellefont's Diener Norton auch ein alter Bösewicht, aber ein Bösewicht mit Gewissen ist, so daß im Gegensatz zu ihm die Gewissenlosigkeit Mellefont's um so mehr hervortritt und seine schwarze Gestalt ins dunkle getönt wird.

Im dramatischen Gefüge richtet sich das ganze Absinnen offenbar auf eine kunstvolle und interessante Verwicklung. Theatralische Tradition von der hohen Tragödie her liegt in der Sorgfalt der Komposition, die aus jeder Szene und aus dem Ganzen spricht. Das alles wirkt wie eine verständig entworfene Disposition.

Die Höhe liegt in dem Zwiegespräch der beiden Frauen (fünfte Szene des dritten Akts). Die Intrigue mit dem Vater ist ins Gegenteil umgeschlagen. Die Marwood hat die Glückseligkeit

ihrer Feinde herbeigeführt. Diese Situation sehen wir sich vorbereiten in der Verwicklung. In der Abwicklung erleben wir ihre Folgen. Der ausschlaggebende Augenblick der Peripetie liegt da, wo Sarah gebrochen der Marwood zu Füßen fällt. In der wirklich lösenden Schlußsituation der Katastrophe wird das Verhältnis aller Menschen untereinander klar.

Die alte Sünde, die Marwood, bildet das tätige Element in dem ganzen Stück. Ihre Mittel der Verführung, der Gewalttat, der schleichenden Intrigue und Hinterlist, des Verbrechens und Mordes bezeichnen bestimmt die verschiedenen Stufen der Entwicklung. Alles, was die anderen unternehmen, wird daneben gegenstandslos.

So ordnet sich in einigen ausdrucksvollen Szenen mit großer Klarheit die Handlung. Schon darin zeigt sich der für das Technische so sehr begabte Kopf. Überhaupt aber scheint sein Augenmerk auf die wirksame Szene ganz eigentlich gerichtet. Die Hauptmittel, mit denen er hier arbeitet, bieten ein großes Interesse. Wir stoßen wieder auf jenen Zug, der für die bürgerliche Dichtung so sehr charakteristisch ist: auf den ständigen Appell an unsern moralischen Menschen. Und zwar sind es Mittel der Rührung und des Schreckens. Da steht das rührende Bild des Vaters, dem man die Tochter genommen, und das ewig weinende, sich härmende Mädchen. Dort schreckt uns die Buhlerin mit ihrer Verstortheit und Mellefont, der ein wenig die Züge des schönen und verführerischen Scheusals zeigt und in moralische Abgründe uns mit einem gewissen Schauer hineinblicken läßt. Auf diese vier Gestalten ist alles gestellt. Noch bleiben sie etwas im Zustand moralisierender Allgemeinheit, mit einem Zug von Bewußtheit, der uns das Thesenstück gleichsam vor der Türe liegend fühlen läßt. Wie in seiner Herkunft Roman ist das Werk hierin recht Theater, noch nicht wie die Laten großer Dramatik unmittelbares Leben.

Endlich kann von einer inneren Entwicklung zur Katastrophe eigentlich gar keine Rede sein. Die Personen werden nur in

neue Situationen geschoben. Gerade darin erkennen wir die noch unentwickelte Kunst. Aber so wie das Werk nun war, wurden die Zeitgenossen erschreckt und gerührt durch diese Menschen ihresgleichen, d. h. ihres Standes. Ein reiferer Kunstgeist, ein höher geartetes Publikum gehörte dazu, um statt der theatralisch geschickt geordneten Einzelmomente ein dichterisches Lebensganzes zu verlangen.

Von keinem Punkt aus erkennt man besser als von diesem, welcher ein Weg es gewesen ist für Lessing und für die deutsche Literatur überhaupt von hier bis zur Emilia Galotti. In diesem Werke ist nicht allein das technische Können bis zur höchsten Vollendung gesteigert. Es handelt sich in Emilia Galotti auch nicht mehr um einen Buchroman, sondern um ein Stück Leben der Gegenwart, um lebendige Menschen und um bürgerliche Tragödie in dem vollen Sinn, daß wir ein Bild erhalten aus dem Leben der mittleren Stände in der verkehrten gesellschaftlichen Schichtung der Zeit. Es ist ein Werk des politisch-sozialen Protestes.

Von Emilia Galotti führten die Versuche der bürgerlichen Dichtung in Deutschland weiter. Wir verweilen nur noch bei zwei Stücken, die man auf dem Wege zu Schillers Werk erblicken könnte. So schaffen wir uns einen Überblick über die verschiedenen Richtungen bürgerlicher Dramatik in jener Zeit.

Sehr beliebt war in Schillers Tagen „der deutsche Hausvater“ (1780) von Otto Heinrich von Gemmingen, den schon der Titel unter die Nachwirkungen des Diderotschen Werkes stellt. Wie der Name verrät, handelt es sich um eine Familiengeschichte. Drei Geschwister, Graf Karl, Gräfin Sophie, Graf Ferdinand, haben jedes seine eigene Not: die Gräfin lebt in unglücklicher Ehe mit dem müßigen und aufgeblasenen Grafen Monheim, der sie beleidigt und endlich die Ehe um der glänzenden sirenenhaften Gräfin Amalie willen lösen will. Graf Ferdinand — Offizier — macht Schulden und hat Unglück im Spiel. Graf Karl liebt

ein bürgerliches Mädchen, — die Tochter eines Malers, — die adlige Familie kann die Verbindung nicht dulden. Hier läge ein Vergleichspunkt mit „Kabale und Liebe“.

Zwischen ihnen vermittelt, von einem zum andern gehend, der Allerweltsfreund, der als solcher alle Verhältnisse verwirrt, Dromer, — eine Lustspielfigur uralten, ja ewigen Schlags.

Der Sinn der ganzen Geschichte ist, daß alle die verwickelten Dinge durch den Hausvater ihre Lösung finden. Er versöhnt die Gatten in der gemeinschaftlichen Liebe zum Kinde; er bezahlt die Schulden Ferdinands und bringt ihn auf den rechten Weg; er weiß den Kindern Beförderung und Tätigkeit zu schaffen; er gibt Karl sein bürgerliches Mädchen, da er sieht, daß seine Ehre im Spiel ist.

Eine überaus harmlose Geschichte, — zumal von keiner Seite eine ernstliche Schwierigkeit sein Vorhaben hindert. Das Ganze ist eine Art angenehm-rührender Unterhaltung. Der Hausvater wird allein unter diesem seinem Ehrennamen eingeführt, wie um zu sagen, daß er als Person nicht in Betracht kommt, sondern allein in der wohlthätigen Wirkung des ehrwürdigsten Standes. Hier haben wir wieder jene Wirkung auf den moralischen Menschen, die für bürgerliche Dichtung so bezeichnend ist. Wir sollen am moralisch-Vortrefflichen uns gerührt herauschen, mit jener wohlthuenden Bewunderung, die immer etwas von Selbstgefälligkeit umschließt.

Es ist das rechte Werk eines vornehmen Dilettanten, der an große Aufgaben ohnehin nicht rührt, — wie alle Dilettantenstücke wimmelnd von Anklängen, zumal an Goethe. Keinen künstlerischen Gedanken weiß er innerlich zu entwickeln. Unter den vielen Zeitendenzen, die er dilettantisch fortspielt, fehlt nicht die Deutschtümelei, was auch an Goethes Jugendgenossen erinnern mag. Als letzten Wunsch äußert der Hausvater im letzten Wort des Stücks, man möge an seinem Grabe sprechen: „Er war wert, ein Deutscher zu sein.“

Man hat in Schillers „Kabale und Liebe“ allerhand Abhängigkeit vom „Hausvater“ finden wollen, besonders in dieser Liebe, die den Unterschied der Stände nicht achtet. Lottchen ist Malerstochter wie Luise die eines Musikers; Karl hat beim Vater Zeichenstunden genommen wie Ferdinand bei Miller Unterricht auf der Flöte. In der Schilderung des Künstlerlebens findet Gemmingen ganz hübsche idyllische Züge. Das Verhältnis mit dem Mädchen ist hier weitergegangen. Man ängstigt uns sogar mit dem Gedanken des Kindermordes. Der Dilettant verbindet da wieder die verschiedensten Lieblingsgedanken der Zeit. Wie die Lady nach Ferdinand, streckt die Amaldi nach Karl die Hände aus. Wie Luise zur Lady, geht Lottchen zur Amaldi, aber um ihren Karl von ihr wieder zu fordern. Hier zuerst möchte man vielleicht an das Vorbild glauben, wenn man denkt, wie innerlich fremd die Szene in „Kabale und Liebe“ dasteht. Nur löst dann hier sich alles in eitel Großmut auf. Die Amaldi — übrigens auch eine Fremde wie die Lady Milford — verzichtet nicht nur, sondern will sogar die Aussteuer der Braut besorgen.

Aber die wenigen Anklänge besagen nichts, da „Kabale und Liebe“ in eine völlig andere dramatische Welt hineingehört. Schiller hat seinem Werk in dem Ansturm des Protestes eine Willensenergie ohnegleichen, ein echt dramatisches Motiv gegeben. Er hat die verschiedenen Welten in tödlichen Gegensatz gebracht und das Ganze auf einen tragischen Gedanken von höchster Wucht gestellt, indem er die Liebe allein und durch sich selber reinen Seelen in ihrer Güte zum Schicksal werden läßt. Durch sie sind sie in dieser Welt zum Tode verurteilt. Wie gewaltig vertieft er das Verhältnis von Vater und Tochter, von Miller und Ferdinand! Wie eigenartig gestaltet er die Lady, so daß die Beziehungen ganz unwichtig werden in der völligen Neubildung. Alles ruht auf einem selbständigen dramatischen Gedanken. Auch handelt es sich hier um eine Kunst, die durch die Schule

der „Emilia“ gegangen ist. Schon an diese Schule reicht Gemüthen garnicht heran. Man soll nicht Anklängen nachspüren, ehe man jedes Stück der ihm eigenen künstlerischen Welt zugewiesen hat.

Von anderer Art sind die inneren und äußeren Beziehungen zu der „Kindermörderin“ (1776) von Heinrich Leopold Wagner, — dem Werk, das Goethe des Plagiats an seiner Gretchentragödie beschuldigte. In einer charakteristischen Erscheinung zeigt es uns, wie der Sturm und Drang sich der bei ihm beliebten bürgerlichen Dramatik bemächtigt hat.

Es ist, wie wir sagen würden, ein Sittenstück, — noch besser: eine Oberflächenschilderung. Mit derben und krassen Zügen werden einander gegenübergestellt das Leben der Offiziere und das im ehrbaren Handwerkerhaus, — ohne jede Spur jedoch von der späteren Vertiefung in die Klust der Stände, eine Oberflächenschilderung etwa in der Art, in der bei uns vor kurzem der Gegensatz des Vorder- und des Hinterhauses beliebt war.

Der Leutnant will das Mädchen, das er auf die roheste Weise verführt hat, heiraten, um seine Schuld an ihr gut zu machen. Sein Kamerad, der böse von Hasenpoth, kann einen solchen Skandal und solche Dummheit nicht dulden und schreibt in Gröningssecks Abwesenheit die ehrenrührigsten Briefe an die Eltern und das Mädchen. Dies flieht und ermordet in dem Hause, in dem es Zuflucht fand, ihr hungerndes Kind. Gröningsseck erscheint gerade noch, um verzweifelt den unglückseligen Betrug aufzuklären.

Ein novellistischer Stoff wird sehr äußerlich gestaltet; derbe Effekte häuft Wagner aufeinander. Lange steht man nur unter dem Eindruck, wie roh das Ganze gemacht ist. Der erste Akt spielt in einem bösen Haus. Die Vergewaltigung geschieht fast auf der Bühne, wie der Kindsmord später auf der Bühne geschieht. Das

Gewagteste wird auf die Bretter gebracht — in jenem gewaltsamen Anrennen der Stürmer auf die Theaterkonventionen, in dem sie so gern einen Vorstoß für Wahrheit und Natur sehen, während es mit innerlich künstlerischem Leben oft so wenig zu tun hat, ganz wie heute oder vor kurzem.

So lockert sich auch gegen Lessings Genauigkeit die Sorgfalt der Komposition, — schon äußerlich. Das Werk hat sechs Akte. Neue, zum Teil überflüssige Personen werden in den späteren Akten eingeführt, als nähere man sich damit dem Leben, — wieder alles, wie wir es selbst erlebt haben. Jedoch mit all der derben Schilderung erhebt sich das Stück am Ende doch zu wahrer Kraft und Wucht und bekommt etwas von dem Grelle einer Lebenskatastrophe im engen Kreise. Aber auch hier ist alles stark aufgesetzt, das Furchtbare der Scham, Reue, Verzweiflung, der rohe äußere Eingriff der Polizei.

Geht die künstlerische Richtung auf derbe Lebensbildlichkeit, so ist zugleich das Ganze aufs stärkste moralistisch getönt, ist ein Gutachten über die Frage der Todesstrafe auf Kindesmord, ja geradezu ein Appell an die Gerichte, mehr noch ein Abschreckungsmittel für die Wüstlinge. Da haben wir das für künstlerische Revolutionszeiten abermals so charakteristische Ineinandergehen von Moral und Kunst. Die Jünglinge der Sturm- und Drangzeiten rennen gegen wirkliche oder vermeintliche moralische Vorurteile so eifrig an, wie sie durch künstlerische Sonderbarkeiten zu verblüffen suchen. Dann schwingt auch leicht in dem Werk der kleine Ton der Selbstgerechtigkeit mit, der für solche Dichtungen so bezeichnend ist.

Schiller hat das Schauspiel gekannt und wenig geschätzt (An Dalberg 15. Juli 1782). Der Vater des Mädchens, der Metzgermeister Humbrecht, soll für seinen Miller vorbildlich gewesen sein. Aber der brutale Humbrecht charakterisiert sich eigentlich allein im beständigen Anbelfern von Frau, Kind und andern. Nur am

Ende im Elend seiner Tochter wird er weich. Wir finden auch hier nur Eine Farbe scharf gesehen, Einen Ton scharf gesetzt, keineswegs aber auch nur einen Ansatz für die prächtige und fein entwickelte Gestalt des Musikus Miller, der, freilich derb und rauh, doch ganz für das Beste seiner Familie lebt, dessen Seele die Rechtlichkeit ist, und der endlich einen unerschöpflichen Schatz großer Liebe für sein Kind in sich trägt und eine rührend kindliche Güte beweist.

Nur bei Schiller handelt das bürgerliche Drama vom Bürgertum als solchem, stellt ein Stück aus der Geschichte des Bürgertums dar, ja faßt es in einer weltgeschichtlichen Lebenskrise auf und zwar mit der Kraft des großen Volksführers in dramatischer Form, indem er die zweifellose Sache der Menschheit auf Seite des Bürgertums in tragischer Not sieht. Die Sache des Durchbruchs und der Befreiung des dritten Standes wird ihm zu einer Sache der Sittlichkeit selber. In dieser einzigen und in die letzte Tiefe dringenden Weise findet sich auch bei ihm der moralistische Nebensinn, der für die bürgerliche Dichtung immer irgendwie wichtig war. Aber er bleibt dabei nicht Redner und Aufrührer. Gerade indem er die Tragödie des Bürgertums als eine sittliche Weltfrage sieht, gibt er dem Bilde seine Tiefe, seine Bedeutung, sein Leben, erhebt er das bürgerliche Schauspiel ins Reich der großen Dichtung.

Allerdings ist diese Weltkrisis zunächst doch nur eine geschichtliche. Mit dem Fortschritt der Geschichte verschwinden diese Schwierigkeiten. In diesem Sinn hat die Tragik auch hier noch etwas Außerliches. Es ist keine ewig menschliche, keine im Wesen des menschlichen Lebens selbst liegende Tragödie. Wie er die Sache schildert, gehören diese Zeitumstände dazu, damit das Gute selber schlichten Seelen zum Verderben werde. —

In dieser Richtung war der entscheidende Fortschritt Friedrich Hebbel vorbehalten, dessen „Maria Magdalene“ (1844) der zweite

wichtige Knotenpunkt in der Entwicklung der bürgerlichen Tragödie ist. Er hat den Gedanken der bürgerlichen Dichtung mit ihrem sozialen und moralischen Sinn zu Ende geführt und sie ins Reich der großen Tragödie erhoben.

Er zeigt, wie mit den gebundenen kleinbürgerlichen Verhältnissen ein gebundenes sittliches Bewußtsein als deren Ausdruck und Ehre notwendig gegeben ist. Die Ehre des Bürgertums ist seine strenge Moralität. Gewaltig hält der Meister Anton über seinem Hause die Katechismusbibel in ihrer fürchterlichen Härte, das abstrakte Gesetz des Soll. Die leichte Jugend tut ihm nie genug. So entfremdet er sich den Sohn, der sich unter einem fürchterlichen Zwange fühlt, und treibt ihn zur Flucht in die Ferne. So jagt er die schuldig-unschuldige Tochter in ihrer Angst in den Tod. In der starren Eisesluft des Gesetzes erstickt das Leben um ihn her. Für ihn gibt der Gehorsam gegen Gott und sein Gesetz allein uns ein Recht auf Dasein. Anders versteht er das Leben nicht. Aber dadurch tritt er alles nieder, was seine Freude ist, und wird moralisch zum Henker. Erschütternd klingt sein letztes Wort: „Ich verstehe die Welt nicht mehr.“ Vielleicht dämmert eben in seinem Bewußtsein über der harten Welt des Gesetzes die höhere Welt der Liebe auf.

So wächst aus der besten Seele des Bürgertums, seiner sittlichen Strenge gegen sich und andere, die Tragödie hervor. Es ist die höchste Verinnerlichung jenes Zusammenhangs von Moral und bürgerlicher Dichtung, der die ganze Entwicklung begleitet. In der Lebensform des Bürgers als solchen liegt das Tragische, nicht in den bloß geschichtlichen Umständen. Der Schritt zur großen Poesie ist vollendet.

Sebbel selbst hat in seiner Vorrede mit aller wünschenswerten Deutlichkeit diese Auffassung ausgesprochen: daß das bürgerliche Trauerspiel aufzubauen sei nicht aus Außerlichkeiten, sondern „aus seinen inneren, ihm allein eigenen Elementen, aus der schroffen

Geschlossenheit, womit die aller Dialektik unfähigen Individuen sich in dem beschränktsten Kreis gegenüberstehen, und aus der hieraus entstehenden schrecklichen Gebundenheit des Lebens in der Einseitigkeit“. Leider beleidigt in den Voraussetzungen hin und wieder die kalt tüftelnde Verstandesarbeit. Sonst besitzt das Werk auch nach seinem Kunstcharakter hohes Interesse. Um die Hauptgestalt stellt er die andern in ganz scharfen Zügen, fast als ideale Masken, nur soweit individualisierend, wie es für das tragische Hauptvorhaben notwendig ist. Sie haben entweder nur Vornamen wie die Kinder Alara, Karl und der trockene Schreiber Leonhard oder gar nur den Standesnamen wie „der Sekretär“. Durchweg merkt man das aller Genrebildlichkeit Abgekehrte, die Arbeit in den Überlieferungen großer Kunst in diesem Umreißen nur mit großen Zügen und in der Führung der Szenen. Der Meister Anton bleibt eine der Gestalten von reinster tragischer Größe und die Dichtung als Ganzes ein tief sinniges Werk, eine Großtat deutscher Poesie.

Das Drama, das der gegenwärtigen bürgerlichen Welt seinen Stoff entnimmt, hat in unseren Tagen eine neue Blüte erlebt, vornehmlich durch die Wirkungen Henrik Ibsens. Seltsam, wie doch auch bei ihm alle die durchgehenden Tendenzen bürgerlicher Poesie wieder hervortreten. Denn abermals sollen Leben und Natur zurück gewonnen werden gegen die Schablone. Daher wird die unmittelbare Lebenswahrheit, das saftvolle Lebensbild bis ins Genrebildliche hinein ein sehr sichtliches Bemühen seiner Kunst. Hier mag er uns erinnern an die Stürmer und Dränger. Andererseits ist es ihm wie Lessing, Schiller und Hebbel im höchsten Grade ernst um eine streng durchgebildete, ja bei ihm sogar eine oft in tüftelnder Knappheit zusammengefaßte theatralisch-dramatische Form. Aber er wirft auch nun mit seinen Werken die beunruhigenden Fragen auf; in einer oft angstvollen Grübelelei bohrt er sich tief in sie hinein. Es sind Gesellschaftsfragen, Zeitfragen,

vor allem Moralfragen, wo dann jene die ganze Entwicklung begleitende Verbindung des Bürgerlichen und Moralischen wiederkehrt. Seine Stimmung gewinnt mehr und mehr den Ton des Kritischen und Negativen. Er trägt nicht wie Schiller seinem Stande stürmend die Fahne vor; er sieht ihn nicht wie Heibel in ruhiger Absonderung; er dichtet von der Auflösung und dem Niedergang des dritten Standes. Er hat die Fragen, die ihn bewegen, so herausfordernd vor die Augen der Zeit gebracht, daß die Werke wie ein Stück des geschichtlichen Werdens der Gegenwart selber gewirkt haben. Dies alles sind wieder die charakteristischen Durchgangsercheinungen der Entwicklung. In seinen letzten Werken tritt dann endlich die Auseinandersetzung mit der Gesellschaft ganz zurück. Über bleibt die individuelle Tragödie der modernen Seele. Wenn die Kunstform vielleicht etwas Formelhafes bekommt, nimmt die psychologische Feinheit und der unerbittliche Tiefblick eher noch zu. Alles endet in dem erschütternden Zwiegespräch des Dichters mit sich selber. Als ein ewig Suchender, unermüdllich Ringender hat er uns und sich selbst vor die furchtbar große Frage des modernen Daseins gestellt.

Auf der einstweilen letzten Stufe unseres Weges erblicken wir Gerhart Hauptmann, der unter uns lebt und schafft, in den Werken, in denen er gleichfalls die Menschen unserer bürgerlichen Gegenwart zum Gegenstande nahm. Die Gesellschafts-, Zeit und Moralfragen läßt er ganz hinter sich oder benutzt sie höchstens als einen Vorwand. Einzig Wichtigkeit hat für ihn die Darstellung individuellster lebendiger Menschen, die er in ihrer unmittelbarsten Selbstaussprache mit überraschender Schärfe zu treffen weiß. Man möchte sagen: es ist ein Vorhaben reiner Kunst. Das organisierende, das dramatische Form bildende Vermögen tritt dagegen zurück. Das Werk scheint bisweilen nur um einzelner starker Momente willen da zu sein. Der Mensch für sich allein wird Gegenstand der dramatisierenden Schilderung, aber der Mensch

mit dem ganzen, ins Unübersehbliche gehenden Reichtum rein und bloß persönlicher Züge, eine Schilderung, die gelegentlich wohl ans Anekdotische grenzt. Das Ganze ist ein so entschiedener Versuch, in der Kunst wieder Natur und unmittelbares Leben zu geben, daß er die notwendigen Formgrenzen des Dramatischen sprengen will. Nun greifen wir (in den „Webern“) auch vom dritten Stande bereits in den vierten hinüber. Aber es ist, als stelle sich nur das Bild mit der Unendlichkeit seiner Einzelzüge, unheimlich, drohend, ruhig vor uns hin, als wisse der Dichter selbst diese Masse noch nicht zu bewegen. Der bürgerliche Rahmen wird auch sonst zu eng; ein unruhiges Tasten in allerhand zum Teil sonderbaren Formen beginnt. Eine ewig bewegte, tief unbefriedigte Erscheinung! Im Ganzen wird doch auch sie nur zum Beweise, daß der Weg vom künstlerischen Experiment zur großen Tragödie für uns heute noch nicht wiedergefunden ist.

Ein gutes Stück Geschichte der Dichtung und des Bürgertums selber liegt in dieser langen Entwicklung von Lessings Miß Sara Sampson über Schiller, Hebbel und Ibsen bis zu Gerhart Hauptmann.

Die bürgerliche Tragödie, sofern sie der Kunst angehört, hat in der allgemeinen Schätzung einen schweren Stand, weil sie dem Stoff nach leicht verwechselt wird mit jener richtigen Speise des gewöhnlichen Theaterpublikums, den Rühr- und Unterhaltungsstücken, die man auch gern in die bürgerliche Welt setzt — schon der Bequemlichkeit wegen, und weil ihre entsetzliche Hohlheit in einer höheren Sphäre sofort zu tage liegen würde. Kurz vor „Kabale und Liebe“ kam Ifflands „Verbrechen aus Ehrsucht“ auf die Bühne, dem — sowie Iffland dem Werke Schillers — Schiller den sehr glücklich gewählten Namen gegeben hat. Der Erfolg, wie Streicher berichtet, war ungeheuer, wie nie ein bürgerliches Schauspiel einen gehabt, dem von „Kabale und Liebe“ mindestens gleich. Es ist rührend zu lesen, wie Schiller selbst in

einem ganz erregten Brief an Dalberg von Frankfurt aus (1. Mai 1784) den außerordentlichen Beifall, den das Stück auch dort gefunden, bezeugt.

Ein geschickt gemachtes, völlig hohles Produkt! Der Titel sagt alles: einer, der oben hinaus will und schließlich in seiner Großmannsucht an der amtlichen Kasse, die der Vater verwaltet, sich vergreift. Diese Situation, ihre Herbeiführung, ihre Folgen für die Familie — das ist das ganze Stück.

Ein dazwischen geworfener Geldsack — man sollte ihn aus dem Publikum werfen; das wäre die beste Kritik — kann diesen ganzen Konflikt auflösen und tut es endlich. Da tritt als Helfer jenes bekannte goldene Herz in rauher Hülle ein, ohne das es in solchen Stücken nicht abgeht. Faustdiel aufgetragene Philistermoral: lebe nicht über deinen Stand hinaus, Arbeiten mit allen Mitteln sentimentaler Rührung — das ist der Charakter. In höherem Sinn ein gänzlich leeres Werk, die rechte Theaterspeise.

Zur vollen Erkenntnis der Geschichte künstlerischer Dinge ist es aber doch nützlich, sich gegenwärtig zu halten, daß solche Sachen vermögend waren, das Werk Schillers beim Publikum nahezu auszustechen.

Viertes Kapitel.

Don Carlos, Infant von Spanien.

Don Carlos schließt die Reihe der Schillerschen Jugenddramen ab. Aber jeder sieht auf den ersten Blick: die drei früheren bilden eine zusammengehörige Gruppe, Don Carlos ist eine Welt für sich, eine andere Welt. Ein anderer Ton klingt in uns an, wenn wir sagen: Don Carlos, als bei den Namen die Räuber, Fiesko oder Kabale und Liebe.

Der äußere Unterschied fällt in die Augen. Hier zum ersten Male rauscht der prachtvoll Schillersche Vers. Für jene Zeit eine kühne Neuerung! Noch war Iphigenie nicht in Verse um-

geschrieben. Wielands gelegentlich ausgesprochene Mahnung erging von der Theorie aus. (Sendschreiben an einen jungen Dichter. Teutscher Merkur 1782.) „Nathan der Weise“ (1778) gab allein das Vorbild. Aber während Lessing selten die verstandesklare rhythmisierte Prosa verläßt, bildet Schiller den Vers, wenigstens sobald ihn die Begeisterung der eigensten Gesichte ergreift, in dichterischer Pracht, mit dem Stolz des geborenen Poeten. Streicher, der wieder zu erzählen weiß von dem Hin- und Hersinnen Schillers, berichtet, wie er dem neuen Gegenstand auch die neue Sprache in Jamben voll Fluß und Wohlklang angemessen erachtet habe, wie er anfangs unter Schwierigkeiten, dann aber mit wachsender Lust in ihr sich bewegte. | Man kann nicht zweifeln: die Freude an dem neuen künstlerischen Experiment ist damals einer der Hauptantriebe zur Arbeit gewesen. Abends teilte er dem Freunde die wohl gelungenen Szenen mit, und Streicher hörte sie mit Entzücken „nach den Gesetzen der Tonkunst“ vorgetragen. Ein rührendes Bild: zwei junge Freunde — ein Schaffender, ein Empfänglicher —, die über der neuen Schönheit von ein paar wohlfließenden Versen die Qualen des Lebens vergessen. —

Aber nicht dies unterscheidet Don Carlos von den früheren Werken. Das festlichere Gewand dient ja nur zum Medium des gehobeneren Ausdrucks. Eine festlichere Stimmung ist es, die in dem Ganzen atmet und in der innersten Seele des Werkes lebt. Das Verhältnis des Dichters zu dem, was er zu sagen hat, ist verändert. Hier sind nicht mehr grelle Bilder, getönt von dem Gegensatz gegen die Schlechtigkeit der Welt, sondern vielmehr ein volles Mitteilen dessen, was ihn erfreut und begeistert, ein Ausbreiten des Glanzes seiner Seele. Zwischen den früheren Werken und Don Carlos liegt eine entscheidende Wendung der Lebensstimmung, der seine dramatische Dichtung entstammt.

Er selber ist gegenüber dem Dichter der früheren Dramen ein anderer geworden. Nun bezeichnet Carlos außerdem den

Punkt, den er aus eigener Kraft erreicht hat. Nach diesem Wert beginnen die geschichtlichen, die philosophischen Studien. Er tritt unter den mächtigen Einfluß Kants.

Da erscheint es uns bedeutsam, daß er zuvor einmal, anders als in den bisherigen Dramen, sich selber hat aussprechen wollen, seine Freuden, seine Ideale, seine Begeisterung. Sein Werk wird in vollem Sinne ein Bekenntnis, beinahe eine frei dahinströmende Predigt. Sogar das theatralische Interesse tritt zurück, während in Fiesko und Kabale und Liebe die Bühnenwirkung von vornherein mit hineingedacht war in den Entwurf. Das allgemeindichterische Element drängt das theatralische, fast auch das dramatische zurück. Es ist wie ein Ausbiegen in das Gebiet der Lyrik, übrigens in dieser echt Schillerschen Weise der Begeisterung für Ideen. Darum steht dies dramatische Gedicht unter Schillers Werken völlig als eine Gattung für sich. Er hat sich, mitgerissen von dem begeisternden Glauben in seiner Seele, als reiner Dichter einmal ganz losgemacht und auf sich selbst gestellt, ehe er dann nach dem Durchgang durch die Studien und die lyrische philosophische Dichtung sich wieder bindet in den strengen Formen des Dramatischen.

1. Die Epochen der Arbeit am „Don Carlos“.

Langsam wuchs das Werk zu dieser seiner Bedeutung für Schiller selber heran. Hier liegt das Interesse der äußeren Entstehungsgeschichte des Don Carlos, von der wir nur das Notwendigste erwähnen.

Der früheste Gedanke an die Bearbeitung des Stoffs geht noch auf die Stuttgarter Zeit zurück. Die Anregung stammt von Dalberg (An Dalberg 15. Juli 1782). Den Entschluß der Bearbeitung faßt Schiller in Bauerbach Ende März 1783. Schon am 12. April verspricht er Reinwald, ihm den ersten Akt vorzulesen. Wie er den Entwurf in dieser Zeit mit einer Stimmung

schwärmerischer Liebe getragen, zeigt der köstliche Brief vom 14. April 1783 an Reinwald, eines der wichtigsten selbstbiographischen Zeugnisse Schillers. Wie der Hymnus eines Verliebten bildete sich ihm das Werk.

Er kommt nach Mannheim zurück. Die Umarbeitung *Fieskos*, die *Vollendung von Kabale und Liebe* drängen sich ein. Im Juni 1784 wird für den *Carlos* wieder Zeit. Der Gedanke begeistert ihn mehr und mehr. Gleichzeitig studiert er die französischen Dramatiker, denkt an Theaterbearbeitungen Shakespeares, lebt und webt in dem neuen Element seines Verses. Ende 1784 liest er in Darmstadt bei Hof in Gegenwart des Herzogs Karl August von Weimar den ersten Akt vor und wird Weimarischer Rat. Bis hier ging die Arbeit immer noch in der Nähe eines Theaters.

Nun werden die Verbindungen mit Mannheim gelöst. Er tritt in die Freiheit zurück, in der er in Bauerbach mit seinem *Carlos* gelebt, aber in welcher eine andere Umgebung! Er kam zu Körner und den Seinen nach Leipzig (April 1785), als ein in allen seinen Hoffnungen Betrogener, einer, der auf Menschen gebaut und auf sie seine Lebenspläne gegründet hatte, — sie haben ihm nichts von allem gehalten, die Gefahr des Hasses gegen das Menschengeschlecht ist da. Er aber gehört zu denen, die nur in der Gemeinschaft mit Menschen leben und schaffen können. Sein ganzes gedrücktes Innere richtet sich auf an dem kleinen Zeichen der Sympathie, das der Körnersche Freundeskreis ihm gegeben hat. Eine prophetische Gewißheit bricht aus seinem Gram: hier ist deine Heimat, hier wirst du aufleben und Dichter werden. Er rettet sich zu ihnen. So sehr bedurfte er der Menschen und der Liebe, um sich zu entfalten.

Für ihn tritt dies neue Lebensverhältnis ganz eigentlich in den Mittelpunkt seines Daseins. Mit siedender Glut berauscht er sich an dem Ideal von Freundschaft, das er hier verwirklichen will. Sie ist ihnen der Schlüssel zur Wahrheit und Erkenntnis. Sie

ist nicht nur der Grund ihrer eigenen Glückseligkeit. Sie wird sie überhaupt glücklich, gut und groß machen. Freundschaft also gilt ihm als der Grund des Wirkens für die Glückseligkeit aller. Es ist aus dem Zentrum der Schillerschen Lebensempfindung gesprochen und ist zugleich der Gedanke, der den Carlos ganz durchdringt. So wird ihm das Gedicht zur Offenbarung persönlichsten Lebens. Es ist recht eigentlich das Werk und Zeugnis dieser Zeit. In der Nachbarschaft aller dieser Stimmungen entspringt das Lied „an die Freude“.

Der äußere Fortgang ist nun doch ein mühsamer gewesen. Am 5. Oktober 1785 waren die Eholizzenen zu drei Vierteln fertig. Dann trat eine beträchtliche Unterbrechung ein. Erst im Oktober 1786 kam die Sache wieder in Fluß, auch jetzt nicht stetig und unter sich kreuzenden und zum Teil ungünstigen Einflüssen. Am 29. Dezember 1786 stand er in der Abschiedszone Posas von der Königin. Da aber beginnen auch schon wieder die Klagen: daß die Musarbeitung vielleicht tief unter dem Ideal und dem Interesse der Situation bleibe. Er finde keinen Pulsschlag von den Empfindungen, von denen er bei dieser Arbeit durchdrungen sein sollte. „Ich habe keine Zeit sie abzuwarten. Wissentlich muß ich mich übereilen. Dein Herz wird kalt bleiben, wo du die höchste Rührung erwartet hättest. Sie und da ein Funke unter der Asche, und das ist alles.“

Die in der Thalia bereits erschienenen Fragmente mußten bearbeitet und gefürzt werden. Ferner dachte er nun doch wieder an das Theater, während er früher selbst erklärte, daß dies Stück nicht für die Bühne sei. Zwei Theaterbearbeitungen, eine in Versen, eine in Prosa, vollendete er neben und vor der Dichtung. Im April 1787 zog er sich zur abschließenden Arbeit nach Tharandt zurück. Im Juni wurde der Druck vollendet.

So unterscheiden wir bei der Entstehung des Don Carlos vier Epochen: den Entwurf in der schwärmerischen Freiheit von

Bauerbach, den Beginn in der Nähe der Bühne und den Zeiten fürchtbarster Frohn in Mannheim, die Fortsetzung in dem gehobenen Glück der Freundschaft mit Körner in Leipzig und Dresden, die Vollendung in Ernüchterung und nach mancher Abspannung, während er wieder rechnet mit den Anknüpfungen und Sorgen des Lebens, in Dresden und Tharandt. Nach Beendigung des Drucks ging er nach Weimar mit Plänen zur Gründung einer neuen Existenz. Auch dies gehört in das Stimmungsbild der Zeit. Der Herzog von Weimar hat ihm einen Finger hingestreckt, indem er ihn zu seinem Rat ernannte, und nie verläßt Schiller der Gedanke, der Herzog werde ihm weiterhelfen. So begleiten diese Epoche höchsten idealistischen Schwungs überall die klugen und nüchternen Gedanken an Fortkommen und Existenz.

Man muß den Don Carlos in der Ausgabe von 1787 lesen, wenn man das Werk kennen lernen will, so wie es in Schillers Entwicklung eine Epoche bezeichnet. Stückweise, wie es entstand, ist es auch herausgegeben worden. Das erste (und einzige) Heft der „Rheinischen Thalia“, (das zugleich als erstes der Thalia gilt), brachte mit einer Widmung an Karl August den ersten Akt. Das zweite Heft der „Thalia“ (Februar 1786) enthält vom zweiten Akt die Szenen zwischen Philipp und Karl, das dritte Heft vom April 1786 die Ecoliszenen mit dem Nachspiel der Alba und Domingo. Nun kommt die lange Pause, gerade vor der bedeutenden Szene Posas mit Karl. Diese erschien im vierten Hefte der Thalia im Januar 1787 zugleich mit den Szenen, die jetzt den dritten Akt beginnen. Mit der Audienzszene, also gerade vor der Einführung Posas beim König enden die Mitteilungen der Thalia.

Jetzt erscheint das bei Göschen herausgegebene Buch „Don Carlos, Infant von Spanien“ von 1787. Hier ist das, was bereits in der Thalia erschienen war und 4500 Verse ausmachte, um 1000 Verse gekürzt. Aber damit kam der Text noch nicht zur

Ruhe. Für eine Bearbeitung vom Jahre 1801 strich Schiller abermals 850 Verse und noch einmal bei der Aufnahme in sein „Theater“ im dritten Akte 78 Verse und im fünften einen. Was wir also jetzt als „Don Carlos“ lesen, stellt gegen die erste Ausführung und Herausgabe der Szenen eine dreifache Kürzung dar.

2. Der erste Entwurf.

Wir vermeiden auf unserm Wege jegliches Ergehen in unsicheren Vermutungen. Wenn der Don Carlos offenbar langsam zu dem jetzigen Bestande, den wir kennen, gekommen ist, so verzichten wir völlig auf den aussichtslosen Versuch, die Entstehungsgeschichte von Stufe zu Stufe zu verfolgen. Nur von Anfang und Ende der Arbeit gewinnen wir gern eine lebendige Vorstellung. In dem Werk, wie es ist, liegt unsere Aufgabe. Von dem ursprünglichen Entwurf aus ermessen wir den ganzen Fortschritt, der mit ihm geschehen. Für das Verständniß dieses ersten Entwurfs lehren vielleicht manches Schillers Quellen.

Von der Novelle des Abbé de St. Réal: Don Carlos. Nouvelle historique (1672) reden wir später. Vom Seigneur de Brantôme hat Schiller die beiden Artikel über Philipp II. und Don Carlos gelesen. Er war bereits tief in der Arbeit, als er Watsons Geschichte der Regierung Philipps II. las. Seinem Philipp und Alba, meldet er, drohten wichtige Reformen. Er begann sie in einem größeren, mehr weltgeschichtlichen Geiste zu nehmen als bisher. Auch Robertsons Geschichte Karls V. nahm er noch einmal vor, jedenfalls für den allgemeingeschichtlichen Hintergrund.

Brantôme war ein Zeitgenosse des Carlos und hat ihn selbst gesehen. Man blickt wie in den Ursprung aller jener Gerüchte, die sich dann zu der tragischen Geschichte verdichteten. Viele dieser Motive klingen bei Schiller aus. Nicht dieses, daß der Prinz ein wilder ungebändigter Mensch gewesen, mit den Frauen zügel-

los, mit dem Degen immer in der Hand. Aber schon Brantôme schildert ihn geärgert gegen den Vater, weil dieser ihn in Spanien müßig hielt. Er wollte nach Flandern fliehn, aber sein Gouverneur Ruy Gomez verriet ihn. Er zürnte dem Vater auch, weil dieser ihm die Braut genommen, Elisabeth von Frankreich. Brantôme sah selber, wie er in Gegenwart der Königin Betragen und selbst die Farbe änderte. Er berichtet auch, daß man den Prinzen in Verdacht hatte, mit der lutherischen oder kalvinischen Religionsneuerung zu sympathisiren, — auch von einem Gegensatz gegen Don Juan, seinen Oheim, — endlich von dem blutigen Staatsrat, in dem nach mancherlei Vorschlägen der Vater selbst seinen Tod entscheidet. Man findet ihn eines Morgens erdrosselt im Gefängnis. Rechnet man allein noch die Freundschaft mit Posa hinzu, so sind die Grundgedanken der Schillerschen Tragödie alle zusammen. So weit also reichen die Überlieferungen zurück.

Setzen wir uns sogleich in die Stimmung des allerersten Entwurfs. Da haben wir das kostbare Zeugnis des Briefs an Reinwald, am 14. April 1783 früh in der Gartenhütte zu Bauerbach geschrieben. In Schillers Gedantengeschichte bezeichnet er fast etwas wie eine Epoche. Uns bekümmert, wie der Dichter sich zu seinem Helden verhält. Ein großer Dichter, meint er, muß immer die Kraft zur höchsten Freundschaft besitzen, wenn er sie auch nicht immer geäußert hat. Um so stärker werde er rühren, erschüttern und entflammen, wenn er selbst mit dem Helden gelitten und sich gefreut, selbst Furcht und Mitleid mit ihm gefühlt. Mit dem Anteil des Liebenden fängt er alle Feinheiten seiner Stimmungen auf. So fühlt er für Don Carlos wie für eine Geliebte. In der Gegend schwärmend trägt er ihn auf seinem Busen.

Nun erkennen wir auch den stürmenden Kämpfer für Menschenfreiheit wieder. Er will in der Darstellung der Inquisition die prostituierte Menschheit rächen, einer Menschenart, die der Doldh der Tragödie noch nicht gestreift, auf die Seele stoßen.

Die durchschlagende Kraft seines Schaffens ist noch hier die Leidenschaft des heftigen Protestes.

Wie er sich immer doch an Vorbildern mißt und auch an ihnen nährt, bekundet das vielsagende Wort: „Carlos hat — von Shakespeares Hamlet die Seele — Blut und Nerven von Leisewitz' Julius, und den Puls von mir“. Der Sinn ist, daß er den Prinzen in der Schwermut eines großen Verhängnisses zeigt (Hamlet), von einer unendlichen Liebesleidenschaft erfüllt (Julius von Tarent), aber in einer gesteigerten Wärme und Zähigkeit des Empfindens, wie Schiller sie als sein Eigentum fühlte.

So finden wir den Dichter beim ersten Aufgehn seines Werks in einer fast sinnlichen Ergriffenheit von seiner Hauptgestalt, in einer ihm bis dahin unbekanntem heißen Freude daran. Wenn gesteigerte Freundschaftsempfindung hier sein Schaffen nährte, so hat dies Motiv vorgehalten bis zum Ende der langen Arbeit. —

In seltsamem Gegensatz zu der Hitze dieses Ausbruchs steht die logische Trockenheit des uns aufbewahrten frühesten Plans. I. Schritt. Schürzung des Knotens. A. Der Prinz liebt die Königin. Das wird gezeigt 1. 2. 3. u. s. f. B. — — dann: II. Schritt bis zum V. Die Unterabteilungen oft noch in klein a, b, c, d u. s. w., ja α , β , γ durchgeführt. Wir gehen nicht auf das einzelne ein, denn das hieße, den ganzen Plan mitteilen. So sicher das I bis V auf die Akteinteilung gehen soll, so kann man sich doch unter dem Aufgezeichneten eigentlich nie Szenen denken, wenn es etwa heißt: B. Diese Liebe hat Hindernisse und scheint gefährlich für ihn werden zu können. Dies lehren 1. Carlos' heftige Leidenschaft und Berwegenheit u. s. w. Noch weniger kann man sich die innere Entwicklung von Schritt zu Schritt vorstellen. Bei einem solchen Schriftstück sollte man wirklich denken, daß vor Schillers Blick zuerst nicht die Gestalten und das Geschehen sich abgezeichnet hätten, sondern die allgemeinen Gesichtspunkte, die aus dem Geschehen einem denkenden Betrachter entgentreten

müßten. Wir bezeichnen nur die wesentlichen Motive, auf die aller Wahrscheinlichkeit nach die Handlung gebaut werden sollte.

Alles faßt sich zusammen in der Liebe des Prinzen zur Königin und demgemäß der Eifersucht des Königs. Die Liebe der Königin kommt, Carlos' Leidenschaft vermehrend, hinzu. Beabsichtigt ist die Intrigue der Eboli, die verschmäht wird, ebenso der Haß der Granden gegen den Prinzen, ebenso — nach einer Notiz — Posa als hilfreicher Freund.

Von der späteren Verknüpfung aber mit den großen Fragen der Politik und Kirche keine Spur!

Dagegen findet sich im Entwurf ein Motiv, das später völlig fehlt, die Liebe des Don Juan zur Königin, — der zurückgewiesen mit der Eboli sich verbindet und so das Verderben mit heraufführt.

In der Auflösung wirkt die vermutete Empörung des Prinzen mit, insofern sie Groll und Eifersucht des Vaters verschärft, also als ein reines Hilfsmotiv. Das Hauptabsinnen des Entwurfs — das merkt man deutlich — war in diesem Teil, das Auf und Ab günstiger und ungünstiger Wendungen für das Schicksal des Prinzen zu schildern, wobei einmal auch Posa den Verdacht auf sich wälzt „und verwirrt den Knoten aufs neue“. Dies bildet wohl den ersten Keim für das spätere Motiv seiner Aufopferung.

Die Schlußkatastrophe, völlig verschieden von der jetzigen, sollte im Tode des Prinzen seine Unschuld herausstellen und mit dem Schmerz des betrogenen Königs und der Rache über die Urheber des Betrugs enden.

Überall steht der Prinz im Mittelpunkt. Die Geschichte seiner verhängnisvollen Liebe ist der Hauptinhalt. Sie zieht ins Verderben ihn selbst, die Königin, den König, — durch das Mitwirken von Intriguen verschmähter Liebe und bedrohter Granden, deren Schlichen auch opferwillige Freundschaft nicht entgegenzuwirken vermag. Echt familiär erweist die Auflösung nach uraltem

Muster die Unschuld des Geopferten und schließt mit der Rache des betrogenen und vereinsamten Vaters. Der Kampf um der Menschheit große Gegenstände, der weltgeschichtliche Sinn fehlt diesem „Don Carlos“ noch gänzlich.

Sollte für diesen ersten Entwurf uns nicht ein besseres Verständnis aufgehen durch den Vergleich mit Schillers hauptsächlichlicher Quelle? Wir finden in der That in der Novelle des Abbé St. Réal alle Züge in auffallender Weise vorbereitet, aber auch in dem fertigen „Don Carlos“ weit mehr Nachwirkungen des ersten Vorbilds, als man denken sollte. Nur daß die Novelle, die ihren Reiz in der spannenden Verwicklung sieht, die durcheinandergehenden Handlungen häuft, das Drama den einfachen Grundzug heraushebt.

Betrachten wir zunächst das Verhältnis von Carlos, Philipp und Elisabeth. Karls Sonderbarkeiten erklärt sich der König als Ungeduld zu herrschen. Bei der ersten Zusammenkunft mit Elisabeth glaubt er den verlegenen Blick auf seine grauen Haare zu bemerken. Das Zusammentreffen von Karl und Elisabeth im Garten steht gleichfalls in der Quelle. Böllig vorgebildet ist die Gestalt der Eboli. Ehrgeizig sieht sie es auf den König ab, dann auf Karl, der allerdings darauf eingeht. Aber sie merkt seine Kälte wohl und sinnt auf Rache. Hier findet sich das Gegenstück der Geschichte Don Juans, der die Königin liebt, von ihr zurückgewiesen an die Eboli kommt und mit ihr das Einvernehmen des Prinzen mit der Königin entdeckt.

St. Réal berichtet auch, wie der Prinz an Karl V. hängt, wie er der Inquisition verdächtig wird. Nach Alcalá vorübergehend verbannt wird er krank. Ein Brief der Königin macht ihn gesund. Diesen Brief will er dem König nicht ausliefern. Als Albas Plan, den Prinzen von Béarn zu rauben, von der Königin vereitelt wird, erklärt sich Karl laut gegen die schlechten Ratgeber des Königs und erbittert gegen sich Alba und Ruy

Gomez, den Gemahl der Eboli. Alles wie im Entwurf. In dieser Zeit beginnt Karls Sympathie für die flandrischen Rebellen. Voll Scham, daß er noch nichts für den Ruhm getan, erbittet er sich Flandern und erklärt sich für die Aufriührer — zum Entsetzen der Inquisition. Der König zieht ihn hin. Jetzt verdächtigt man ihn wegen der flandrischen Sympathien, wegen des Einvernehmens mit der Königin, wegen einer Spottschrift gegen den Vater, die die Eboli mit falschen Schlüsseln sich verschafft.

Der König wird krank. Der Prinz sucht nach einem Mittelsmann zum Verkehr mit der Königin und wählt Posa, einen vor-
trefflichen, unabhängigen Edelmann, mit dem er insgeheim in
seltener Freundschaft verbunden ist. Wohl weiß dieser die Liebe
zur Königin, der jeder andere Mann erlegen wäre, zurückzudrängen.
Aber Achtung und Vertrauen unter ihnen wird groß. Man
macht den König auf den Ritter eifersüchtig. Daher die Stelle im
Entwurf Schritt III B 2, daß Posa den Verdacht auf sich zieht.
Der König läßt ihn ermorden.

Nun geht es in kleinen Schritten zu Ende. Carlos fürchtet
für sich, bittet noch einmal um Flandern; Alba erhält es, Karl
behandelt ihn schlecht. Mit Don Juan hat er einen Streit, bei
dem es fast zum Schlagen kommt, — die Königin erzwingt die
Versöhnung. Raymund von Taxis meldet von den bestellten
Pferden, — man entdeckt den Fluchtplan des Prinzen. Als er
bei der Königin ist, bereitet man den Überfall vor und über-
rumpelt ihn dann in seinem Zimmer. Der König gibt dem In-
quisitor Spinoza die Papiere. Und nun heißt es mit Worten, die
in Schiller mächtig gezündet haben: „Er wußte, daß der Zorn
dieser Art Menschen nicht stirbt.“ Und: „Die Inquisitoren ver-
glichen den König mit dem ewigen Vater, der auch seinem ein-
zigen Sohn nicht vergeben hatte, um des Heils der Menschen
willen“. Also: „Die ewige Gerechtigkeit zu sühnen, Starb an dem
Holze Gottes Sohn.“ Die berühmte Stelle des Großinquisitors

in unserem „Carlos“, von der man, wenn von irgend einem Worte der Dichtung, glauben würde, daß sie von Schiller gefunden und geprägt sei, stammt aus seiner Quelle. St. Réal endet damit, wie auch die andern alle elend werden. Nichts jedoch weder von der Entdeckung der Unschuld noch von dem späteren Ausgang des „Don Carlos“. Das Ganze ist eine vorwiegend galante Novelle mit vielen politischen Intriguen.

Offenbar stand der erste Entwurf ganz unter dem Einfluß dieses Werks. Aber auch in der vollendeten Dichtung wirken lauter Anregungen des ersten Vorbildes fort. Für jene frühere Zeit fehlt es uns nicht an Zeugnissen, in denen doch mehr als in dem trockenen Plan der Dichter und Dramatiker spricht, in seinem Interesse gerichtet auf erschütternde Szenen und wirkungsvolle Gestalten. Wir wissen also, wie er sich die Sache gedacht hat. Er freut sich — in einem Brief an Reinwald vom 27. März 1783 — über die Gelegenheit zu starken Zeichnungen und erschütternden oder rührenden Situationen. Er bezeichnet sie näher. „Der Charakter eines feurigen, großen und empfindenden Jünglings, der zugleich der Erbe einiger Kronen ist, — einer Königin, die durch den Zwang ihrer Empfindung bei allen Vorteilen ihres Schicksals verunglückt, — eines eifersüchtigen Vaters und Gemahls, — eines grausamen heuchlerischen Inquisitors und barbarischen Herzogs von Alba u. s. f. sollten mir, dünkte ich, nicht wohl mißlingen.“ Das pathetisch Rührende der Situationen, das ihn anzieht, zeichnet er noch deutlicher in einem Brief an Dalberg (7. Juni 1784). „Die schreckliche Situation eines Vaters, der mit seinem eigenen Sohn so unglücklich eifert, die schrecklichere Situation eines Sohnes, der bei allen Ansprüchen auf das größte Königreich der Welt ohne Hoffnung liebt und endlich aufgeopfert wird, müßten, denke ich, höchst interessant ausfallen.“ Noch am 24. August 1784 nennt er demselben, die großen Charaktere seines Werks. „Vier große Charaktere, beinahe von

gleichem Umfang, Carlos, Philipp, die Königin und Alba, öffnen mir ein unendliches Feld.“ In allen diesen Zeugnissen steht die Liebes- und Eifersuchtstragödie von Carlos und Philipp im Vordergrund. In keinem ist Posa überhaupt auch nur genannt.

Vor allem erfreut sich der junge Poet an dieser größeren und glänzenderen Gattung des Dramas, für die er eigentlich geboren sei, in der er mehr Erstaunen wirken könne als in irgend einer andern. Als der Pathetiker, der er ist, liebt er die verblüffende Wirkung. Man werde ihn hier kaum erreichen, während er sonst übertroffen werden könnte.

Jedoch handelt es sich dabei nur um eine Art Steigerung während Richtung und Geist seiner Dichtung bis hieher unverändert bleiben. So erklärt er auch Dalberg, daß es kein politisches Stück sei, sondern „eigentlich ein Familiengemälde in einem fürstlichen Hause“. Genau so in einer Anmerkung der Thalia am Schluß der Mitteilungen im dritten Heft: „Don Carlos ist ein Familiengemälde aus einem königlichen Hause.“ Die Mitteilungen gehen hier bis zum Schluß der Eholiszenen des zweiten Actes. Soweit bleibt Carlos Familiendichtung, nur nicht bürgerliche, sondern fürstliche. Die dichterische Welt Schillers bleibt dieselbe, nur das Feld ist weiter, und über ihr liegt ein höherer Glanz.

3. Das vollendete Werk. Die erste Anlage.

So viel über den Anfang der Arbeit. Wir wenden uns an das vollendete Werk. Es liegt völlig am Tage, worin es über die ersten Entwürfe hinausgewachsen ist. Aus der fürstlichen Familientragödie ist eine Dichtung von den großen Menschheitsfragen geworden. Dies war der Fortschritt, den Schiller innerlich in sich erfahren hat. Im übrigen hat man von den inneren Wandlungen wohl nicht immer eine ganz zutreffende Vorstellung gewonnen. Es ist nicht richtig, daß die früher bereits

in der Thalia veröffentlichten Szenen später wesentlich verändert worden wären. Nur maßlos breit war dort alles, so daß rückwärtslos gekürzt werden mußte. Im übrigen blieb alles, wie es war. So sehr der neue Geist die Fortführung umgestaltete, die Anfänge blieben unverfehrt. In diesem Sinne dürfen wir die Arbeit am „Carlos“ von dem Beginn der Veröffentlichung bis zum letzten Abschluß als eine Einheit nehmen. Es kann sich nur darum handeln, die bildenden künstlerischen Gedanken von Anfang an in aller Schärfe aufzufassen.

Nichts Klareres, nichts für seinen augenblicklichen Entwicklungs-
zustand Bezeichnenderes hat der junge Schiller geschrieben als diesen ersten Akt des „Don Carlos“. Mit bewußter Kunst gibt er ein dreimaliges Auf- und Abwogen von Szenen des Drucks und der Erhebung. Die Szenen des Drucks gehen allemal voran. Da lauscht Domingo den Prinzen aus, der Beichtvater den Königssohn. Lauernde Augen richten sich auf Karl in seiner unseligen Verirrung. Wir stehen mit dem ersten Schritt in der Welt, in der zwischen Sohn und Vater die Gebärdenpäher und Geschichtenträger hin- und hergehen. (1.). Dann sehen wir die schöne Königin unter dem Zwang und der Etikette des Hofes. Sogar die Stunde ist ihr vorgeschrieben, in der sie ihr Kind sehen, in der sie Mutter sein darf. Immer wieder erinnert es sie von allen Seiten, daß sie unter einem ihrer Seele fremden Gesetze steht. (13.) Endlich haben wir den König selber vor uns, umgeben von seinem Hof, — in seinem harten Gericht über die Damen, die der Etikette zuwider die Königin allein liebten, in der unwürdigen und argwöhnischen Starrheit gegenüber seiner Frau. (16.) Die Schilderung steigt vom Priester angefangen über den Hofstaat zum König selber hinauf, der aller dieser Menschen Mittelpunkt ist, um in immer stärkeren Strichen den Zwang zu zeigen, unter dem hier menschliches Leben gehalten wird.

Demgegenüber stehen die Szenen der Erhebung. Hier muß

Freundschaft das erste Wort sein und der durchgehende Ton. Daher dieser innerliche und starke Anfang (I₂): Karl im Arm seines Posa. Mit früher Aufopferung ist diese Freundschaft erkauft. Ihr Gehalt ist der größte: große Träume von Menschenglück und Freiheit, die ihr Bund durch den Königssohn unter den Menschen stiften soll. Aber nun hören wir auch das traurige Geständnis: Karls unselige Leidenschaft zur Stiefmutter, die einst seine Braut war, untergräbt seine Kraft und macht ihn unfähig für alle die geträumten großen Thaten. In der zweiten Gipselszene (I₅) liegt Karl der Königin zu Füßen im schrankenlosen Erguß der Leidenschaft. Elisabeth in ihrer Hoheit richtet ihn auf. „Verdienen Sie der Welt voranzugehn“ — durch das ungeheure Opfer seiner Liebe. Seine zweite Liebe soll Spanien, die Menschheit, die Erlösung der Niederlande sein. Wie die Freunde sich nun wieder gegenüber treten, in der dritten dieser Szenen (I₇), ist der Plan entschieden. Im Dienste der Menschheit wird er Flandern erlösen. Dies ist der Beruf, den die Liebe ihm gab, und in dem er von der Leidenschaft sich reinigen wird; dies zugleich die Bewährung ihrer einzigen Freundschaft. Daher ist der notwendige Ausklang des Aktes die Besiegelung ihres Bundes mit dem brüderlichen Du. Königssohn und Kosmopolit in der Gleichheit der Menschenbrüder verwirklichen für sich das Ziel, zu dem sie streben. Den natürlichen künftigen Zustand der noch so arg geknechteten Menschheit stellen sie dar.

So wagt in der kunstvollen Schiebung der Szenen durch diesen ersten Akt der alte Schillersche Gegensatz des Zwangs und der Freiheit, des Gesetzes und der Menschheit, der Unnatur und der Natur. Es ist wieder der Geist Rousseaus in seiner dramatischen Ausprägung.

Mit welcher Tiefe der Bedeutung stellt der Gegensatz hier sich dar: auf der einen Seite erstarrt in zwangvoller Unnatur des Beharrens der Hof, die spanische Weltmonarchie, die Kirche, der

Despot. Auf der anderen Seite das ganze Sehnen nach Freiheit, Menschlichkeit und Natur in den edlen Jünglingen und der hohen Frau. So ist es zugleich der Gegensatz des Alters und der Jugend. Hier spricht deutlich der Enthusiasmus des edlen jugendlichen Dichters. Freundschaft und Liebe sind ihm die Kräfte, die uns die Fähigkeit zum Guten geben, zum Guten, das heißt zur Arbeit für Menschenglück und Freiheit. Sie sind die wirkenden Kräfte des Aufschwungs zur Menschlichkeit. Dieser begeisternde Glaube hat die Seele des Dichters ergriffen, der bis dahin nur schroff und finster protestierte. So ist denn auch die Macht des Guten die aktive Kraft in seinem Werk. Die Mächte der erstarrten Tradition stehen fest und still. Die Träger des Menschheitsgedankens streben vorwärts, wie es sich gebührt. Am Ende des Aktes hat der Prinz bereits eine starke Entwicklung durchgemacht.

Wir können es beweisen, wie sehr der Grundgedanke, auf dem der Don Carlos ruht, Schillers eigener Glaube gewesen ist. Die Gedanken der Dichtung kehren im allerpersönlichsten Ausdruck seiner Briefe wieder. In den Thaliaszenen ruft Karl (B. 1327): „So tritt herunter, gute Vorsehung — laß dich herab, ein Bündnis einzusegnen — das neu und kühn und ohne Beispiel ist, seitdem du oben waltest.“ Schiller aber schreibt an Körner am 7. Mai 1785: Ich möchte von euch aufgefordert sein, „den Riß zu dem schönen stolzen Gebäude einer Freundschaft zu machen, die vielleicht ohne Beispiel ist“. Unmittelbar darauf in der Thalia (B. 1341): . . . „erhabne Vorsicht! — die Vernunft der Weisen — sprach deiner Allmacht dieses Wunder ab“. An Körner 3. Juli 1785: „In unsrer Freundschaft soll der Himmel ein Wunder getan haben“. Noch intimer, dem feinsten Sinn des Carlos gemäß, gerade vorher: „Die gütige Vorsehung, die meine leisesten Wünsche hörte, hat mich Dir in die Arme geführt und Dich mir,“ ja sogar: „unsrer heiligen Freundschaft allein war es vorbehalten, uns groß und gut und glücklich zu machen.“ Die Stellen in der Thalia

gehen den Briefen an Körner voraus, sind geschrieben noch in Schillers einsamer Zeit. So sehr streckte sich seine ganze Seele damals nach diesen Empfindungen; sie gingen ihm in seinen Phantasien auf, ehe er im Leben für sie Befriedigung fand. Phantasie-
traum und Leben rinnen hier ineinander. Der Gleichschritt der
Entwicklung setzt sich auch im vollendeten Carlos fort. Posa sagt
der Königin in der Abschiedsszene:

„ Sagen Sie
Ihm, daß er für die Träume seiner Jugend
Soll Achtung tragen, wenn er Mann sein wird,
Nicht öffnen soll dem tötenden Insekte
Gerühmter besserer Vernunft das Herz
Der zarten Götterblume — daß er nicht
Soll irre werden, wenn des Staubes Weisheit
Begeisterung, die Himmelstochter, lästert“

und solcher Stellen mehrere. Genau so schreibt Schiller an Körner (7. Mai 1785): „Einen Augenblick der Schwärmerei, wie andere es nennen würden, die aber nur ein vorausgenossener Paroxysmus unserer künftigen Größe ist, vertausche ich für den höchsten Triumph der flügelnden Vernunft nicht.“ „Danken Sie dem Himmel für das beste Geschenk, das er ihnen verleihen konnte, für dies glückliche Talent zur Begeisterung.“ Dies alles sind keine bloßen Wortanklänge. Sämtliche Züge des Carlosgedankens liegen beieinander. Die Vorsehung gab ihnen diese Freundschaft, die ein Wunder ist, ein Mittel, sie groß, gut und glücklich zu machen, durch ein Wirken aus Begeisterung. Lesen wir endlich noch die Allegorie, die Schiller für Körner zur Hochzeit schrieb. Tugend, Liebe und Freundschaft streiten um den Vorrang. Der soll der erste sein, der die glücklichsten Menschen macht. Sie gehen dann einen Bund ein. Dies ist sicherlich ein Ausdruck des eigensten Glaubens, und es ist wieder jener Grundgedanke des „Carlos“. So sehr ist dieser eine Bekenntnisdichtung. Er konnte seinen liebsten Freunden zu ihrem höchsten Fest im Leben keine intimere

Idee schenken als die, welche den Carlos beseelt. Fanden wir doch unter seinen frühesten Erfahrungen das starke Freundschaftsgefühl mit allen Formen leidenschaftlicher Liebe. Don Carlos ist die rechte Blüte oder Frucht seiner Jugendentwicklung.

4. Die drei Dramen im „Carlos“ und ihre Bedeutung.

Für die Gestaltung des Werkes als einer dramatischen Dichtung kann nichts wichtiger sein, als wie in diesem ersten Akt der Konflikt angelegt ist, aus dem die ganze tragische Entwicklung hervorwächst.

Offenbar liegt der Konflikt zwischen Vater und Sohn und zunächst — wie schon in den frühesten Entwürfen — in der Liebe zu derselben Frau, das ist auf Seite des Sohnes in verzehrender Leidenschaft und unverföhnlichem Groll gegen den Vater, auf Seite des Vaters in tödlicher Eifersucht gegen den Sohn.

Sofort aber vertieft sich dies im Sinne der größeren Gedanken des Entwurfs. Die Frau gehört dem Vater nach unnatürlicher Sitte; auf Seite des Sohnes ist das Recht der Natur und Jugend. So kämpft im Sohn die große Macht der Natur gegen den Vater. Hier auch — in der Stellung zu den größten Fragen des Menschenlebens — liegt, was sie trennt. Im Namen von Natur und Menschheit sind sie geschieden.

Hier kommt eine außerordentliche Feinheit der Auffassung hinzu. Die Liebe zur Königin bringt in beide ein Moment der Unentschiedenheit. Das Stück ist auf den Gegensatz gebaut zwischen der Macht der erstarrten Konvention und derjenigen der Natur und Menschheit. Ganz gewiß gehört Philipp zu jener und ist ihr eigentlicher Ausdruck, Träger und Hort. Jedoch an einer Stelle ist er menschlich verwundbar, — hier schweigen die natürlichen Regungen der Seele nicht —, in der Eifersucht um sein Weib. Und gewiß schlägt Carlos' Herz rein und voll für die Ideen der Zukunft und des vollendeten menschlichen Lebens. Aber

die versengende Leidenschaft nagt an ihm und droht ihn niederzuziehen in die kleine verächtliche Menschlichkeit.

Da liegt der große Gegenstand der Entwicklung für das Werk: der König und der Königssohn — diejenigen, an die das Schicksal der Welt geknüpft ist — müssen zur Entscheidung kommen in ihrer Stellung zur Menschheit.

Aber schon in diesem ersten Akt und schon nach dem frühesten Entwurf ist eine Gestalt, die fest und ohne Schwanken allein für die Sache des freien Menschen lebt: Marquis Posa. Für sich allein bildet er die Gegensatzfigur zu dieser ganzen Welt der Alba, Domingo, Eboli u. s. f., hält ihnen allein in ihrer elastischen Energie, ihrer Überlegenheit und ihrem Jugendglanz das Gleichgewicht. Zwischen diesen äußersten festen Polen, sagen wir: Posa und der Inquisition bewegt sich die Entwicklung des Werks, die des Königs und des Prinzen; ein mit genialer Sicherheit und Größe gefaßter Gedanke.

Von hier aus erschließt sich das Verständnis der ganzen vielfach verwickelten Dichtung.

Die Szene Karls bei Philipp im zweiten Akt bewegt sich noch ganz in reiner Fortsetzung der ersten Anlage. Es ist die Natur, die an Philipps starre Brust brandet in der Stimme seines Sohns, als der Schrei nach seiner Liebe — du bist doch mein Vater —, als Liebe bietend, wie nur er sie geben kann, — ich bin doch dein Sohn, — als der Schrei der Jugend nach Betätigung, die man ihr versagt, und ohne die sie nicht gut sein, ohne die sie nicht für sich stehen kann, — „Vertrauen Sie mir Flandern!“ — immer wieder abprallend an der unnatürlichen, monarchischen Starrheit, den kalten Notwendigkeiten des Staats. Ein Vater, scheint es, der die Liebe des Sohnes nicht braucht. Nur vorübergehend erschüttert ihn das aufdämmernde Bewußtsein: „Ich bin allein.“ Immer aufs neue kehrt in ihrem Gespräch das Gegenbild des Carlos wieder — — Alba. Es ist ein wirklich

großes Ringen des Sohnes um den Vater, um Natur und Liebe. Gelänge es ihm, so wären sie beide gerettet. Aber ihre Wege trennen sich.

Damit ist schon gegeben, daß jeder nun allein seinen Weg gehen muß. Das geschieht wirklich, und es ist für das Werk als Drama vielleicht ein Mangel. Das weiterbildende Motiv, das Schiller für jeden gefunden, ist jedoch von großer Feinheit.

Zunächst Carlos. In allen seinen Hoffnungen zurückgeschreckt wird er den Lockungen der Verführung zugänglich und droht den großen Ideen verloren zu gehen. Dies ist der Sinn der Eboli-geschichte. Freilich ergibt das ein Ausbiegen vom Wege und ein kleines Drama für sich selbst, mit dem nun außerdem alle die Intriganten, Alba, Domingo, die Eboli selber u. s. w. sich vordrängen. Das Stück schleppt eine schwere Last.

Keiner, tiefer und mächtiger, auch mehr im Geiste des Ganzen finden wir die Entwicklung des Königs. Hier handelt es sich wirklich um die Entwicklung zur Menschheit. Das Leiden seines natürlichen Gefühls, seine Eifersucht, wollen die Intriganten nutzen, um ihn zu beherrschen. Dabei schreit sein Herz auf unter dem Gefühle ihrer Nichtigkeit. Menschlich leidend sehnt er sich nach einem Menschen und findet ihn in Posa und wird nun, scheint es, durch diesen zur Sache der Menschheit und Freiheit hinübergezogen. Es ist wieder ein Drama für sich selbst, das Königsdrama, das, je höher es an Gehalt über diesem Stück der Carlos-entwicklung steht, um so stärker dem Prinzendrama sich vordrängt, so daß Philipp hier den Carlos bedeutend überwiegt.

Wie nun zu Ende kommen, da Vater und Sohn fast alle Fühlung mit einander verloren haben? Schiller verfährt hier mit dem feinsten Gefühl tragischen Tactes. Er sieht, daß die Entwicklung des Jünglings nur zu vollenden ist durch den Eindruck eines großen schmerzlichen Erlebnisses. Für dieses bietet sich nach seinen innerlichsten Denkgewohnheiten, seiner heroisch-moralischen

Grundanschauung der Tod und zwar der Opfertod des Freundes wie von selbst, die höchste Selbstaufopferung, die zugleich jenes Opfer aufwiegt, durch welches Karl Bosas Freundschaft einst gewann. Dadurch wird Karl von seiner Leidenschaft erlöst. Und an der Leiche Bosas erfolgt nun zwischen Karl und Philipp die tragische Auseinandersetzung, die letzte Entscheidung für jeden, bei der Karl der Menschheit für immer gewonnen wird, Philipp ihr für immer verloren geht. So entfaltet sich das Werk allerdings in drei voneinander fast unabhängigen Dramen, kommt aber nach den Sonderentwicklungen erst Karls und dann Philipps mit innerlicher Notwendigkeit so zu Ende, wie nach der ersten Anlage zu erwarten war.

Ganz gewiß zeigt sich im „Carlos“ mehr als irgendwo anders die ins Weite gehende Phantasie der Schillerschen Jugendentwürfe, in diesem Werk, das als die rechte Steigerung aller seiner jugendlichen Kräfte zu betrachten ist. Eigentümlich genug, daß in dieser scheinbar schrankenlosen Freiheit der Durchbildung durchaus die innere Notwendigkeit des ersten Entwurfs sich durchsetzt. Das Werk, das hier geworden ist, mit der Entwicklung dieser königlichen Menschen in Bezug auf die größte Frage des Lebens und der Geschichte, die Frage ihrer Stellung zur Menschheit und Freiheit, mit dem zuletzt zwischen Vater und Sohn im Namen von Natur und Menschheit sich abspielenden Gericht — das mußte werden. So war es angelegt in den ersten Bedingungen. Wäre Schiller einen andern Weg gegangen, bei dem sich vielleicht ein glatteres und einheitlicheres Theaterstück ergeben hätte, so würde das nur bedeuten, daß er der ganzen Tiefe des in seinem Entwurf liegenden Lebens nicht gerecht geworden sei. Der Entwurf selber setzte sich in seinem Kopfe durch. Wir stoßen hier auf die wunderbare Notwendigkeit im Auswachsen lebendig gepflanzter Dichtungsgedanken.

Man hat es sich wirklich, scheint uns, in den Betrachtungen

über die Entstehungsgeschichte des Don Carlos etwas zu leicht gemacht. Gewiß hat Schiller selbst sich während der Arbeit entwickelt; das Werk wurde also anders, als er im Anfang geahnt. Gewiß auch hat sich sein Anteil vom Carlos mehr entfernt und dem Posa zugewandt. Aber Posa hat bereits im ersten Akt genau die Stellung, mit der die fernere Entwicklung notwendig gegeben ist, — die des Festen unter den Unentschiedenen, die des Trägers der Menschheitsidee, für oder gegen welche die andern sich zu entscheiden haben. Daß er also in den Angelpunkt der Entwicklung trat, das konnte, das durfte nicht anders sein. Man spreche nicht als wie von Zufällen und Unvollkommenheiten, wenn es sich doch um nichts Geringeres handelt als darum, daß die im Anfang bereits angelegte, aber von Schiller selber noch nicht geahnte weit tiefere und größere Dichtung ihr Leben zwingend von ihm verlangt hat.

Man denke sich das Werk einfach einmal unter einem andern Titel: „Philipp II. und Don Carlos.“ Dann hat die Entwicklung beider die gleiche Wichtigkeit, ihre Entwicklung mit Bezug aufeinander, und es handelt sich dann immer noch um eine in un-gemein großen Dimensionen angelegte Dichtung, deren Formgesetz aber im wesentlichen ganz in Ordnung ist. Der Herrscher der Welt und sein Sohn geraten in tödlichen Kampf um das Weib. In diesem Kampf handelt es sich für jeden um die eigene Seele, um freies menschliches Leben oder um Versinken in Unwürdigkeit und Erstarrung. Diese Entscheidung ist zugleich eine solche über das Schicksal der Welt, ob sie unter dem Despoten verkümmern oder unter dem freien Manne ihr Glück finden soll. Keineswegs von außen angehetet ist die Beziehung auf die großen Gegenstände der Menschheit. Die Familientatastrophe solcher Menschen, in ihrer Tiefe entfaltet, wächst sich aus zur Welttragödie.

5. Die Ebolijsenen.

Jedes der drei kleineren Dramen, die sich hier nach- und auseinander entwickeln, um zusammen die höhere Einheit der neuen großen Tragödie zu bilden, besitzt sein besonderes Interesse.

An den Ebolijsenen bemerkt man deutlich, daß ihr Gedanke noch dem früheren Entwurf des Don Carlos entstammt. Als die Liebe des Prinzen zur Königin der eigentliche Gegenstand der Dichtung war, da boten sich als notwendige Gegensatzentwicklungen die unerwiderte Liebe der Eboli zum Prinzen und die unerwiderte Liebe Don Juans zur Königin. Letztere ist fortgefallen, erstere ist stehen geblieben, zum Teil ganz gewiß infolge des Zufalls, der diese Szenen zu einer Zeit ausführen ließ, als der neue und größere Entwurf der Dichtung sich noch nicht völlig herausgearbeitet hatte. Das Interesse des jungen Theatralikers kommt hier auch ins Spiel, der an der reichen Verwicklung überraschender Intriguen sein Gefallen fand. Es ist eine Liebesintrigue, die in eine Hofintrigue übergeht.

In den höheren Geist der neuen Dichtung fügt sich dieses Ganze doch etwas fremd hinein. Wir verstehen wohl, daß Karl, zurückgestoßen in seinem großen Aufschwung, in die Leidenschaft und ihre Krankheit zurücksinkt. Aber für die Entwicklung des Dramas bedeutet diese lange Reihe von Szenen doch nicht mehr, als daß die Intriganten Karls Geheimnis, die Liebe zu seiner Mutter, erfahren. Die äußere Intrigue drängt sich mit großer Breite vor und ein.

Schillers männlich reiner Natur liegt auch ein Spiel, wie es hier verlangt würde, nur wenig. Die durch und durch frivole Liebesgeschichte setzt, wenn sie uns mit glaublichem Leben umstricken soll, bei der Eboli einen gewissen Charakter der Verdorbenheit voraus. Sie erscheint uns bei Schiller noch viel zu unschuldig.

Über allen diesen Szenen liegt etwas Kaltes und Gedachtes. Zuweilen kommt es offenkundig zu Tage wie in dem abschließenden Monolog der Eholi (II₁₁) — Schiller hat ihn 1801 getilgt —, in dem sie mit entsetzlicher Nüchternheit die Ausichten ihrer Aufopferung an den König erwägt. Nicht als ein lebendes Wesen erscheint sie uns da, ein liebenswürdiges, empfindendes Mädchen, sondern als ein kaltes, totes Rad an der Maschine der Intrigue.

Genau so wirken die Intriganten hier nicht wie Menschen von Fleisch und Blut, sondern wie die abstrakten Mächte der Hinterlist und des Schreckens. Sie fallen ganz in die Rolle Burms und des Präsidenten. Wie kahl-bewußt klingt der Abschluß:

Domingo: Herzog, diese Rosen

Und Ihre Schlächten —

Alba: Und Dein Gott — so will ich —

Den Bliß erwarten, der uns stürzen soll.

Endlich hat die ganze, weitausgespinnene Geschichte für Carlos' Entwicklung ja auch gar keine Folgen. Vielmehr wird sie geradezu abgebrochen durch die Einwirkung Posas in der Szene des Karthäuserklosters. Dies ist die Szene, mit der Schiller nach langer Pause die Veröffentlichung des Carlos in der Thalia fortsetzte. Von nun an steht die dichterische Arbeit bewußt unter den höheren Ideen der inzwischen reif gewordenen Tragödie. Fein und rührend erklärt Posa dem Prinzen seine Verirrung, zerstört ihm die unlautere Hoffnung, Elisabeth dem Philipp abzuwenden und sie für sich selbst zu gewinnen, und führt ihn durch Beschämung zu seiner reinen Natur zurück.

Hier wirkte für Schiller ein neuer, ein gerade ihm unwiderstehlicher Reiz, der ihn von je zur Darstellung des „großen“ Menschen zog, der ihm den Gedanken, insbesondere des großen Freundes zur Lust macht, — Posa uns zu zeigen in seiner strahlenden Größe und Güte. So hob sich das Posabild, und wieder führt das in den neuen Geist der Dichtung hinüber.

Für die Gestaltung eines Dramas kann es ja aber nichts Bedenklicheres geben, als daß eine groß angelegte Entwicklung durch das Mittel bewußter psychologischer Analyse einfach abgebrochen wird. Endlich beweist dies nichts anderes, als daß das Eholimotiv im neuen Carlos überhaupt nicht mehr zu brauchen war. Das Ergebnis der letzterwähnten Szene im Karthäuserkloster ist seltsam genug. Von dem Weg, den Karl selbst gehen möchte, wird er zurückgebracht, und auf den Weg, auf dem Posa ihn haben will, verwiesen. Mit andern Worten: der eigene Lebensantrieb wird dem Prinzen genommen. Und was ist die Folge? Er scheidet bis auf weiteres überhaupt aus dem Drama aus und verschwindet. Es liegt eine seltsame innere Notwendigkeit in der Selbstdurchsetzung dramatischer Motive.

6. Das Königsdrama.

Wie groß ist der Gedanke, den alten Herrscher der Welt selber vor die Fragen des wahren Menschentums und des vollkommenen Weltregiments zu stellen und erst über seinem hoffnungslosen Erstarren in Gram und Enttäuschung das neue Licht in dem jugendlichen Träger der Zukunft aufleuchten zu lassen. Daher setzt eigentlich mit dem Königsdrama erst der tiefe Gedanke der Carlostragödie ein. Darum aber drängt es auch zunächst Carlos selber so ganz in den Hintergrund. Denn an innerer Bedeutung wächst dieser dritte Akt hoch über alles hinaus, was wir bisher mit dem Prinzen erlebt haben.

Welch ein Beginn! Der alte König bei Nacht in trostloser Einsamkeit. Dem Herrscher zweier Welten fehlt das schlichte Genußen des Ärmsten, die Ruhe im Hause, und eines der köstlichsten Güter des Menschen, der Schlaf. Und seine Seele bangt nach dem allereinfachsten menschlichen Glück.

Hat er denn niemanden, der ihm eine mitfühlende Seele bringt? Der brave Verma muß ihn wider Willen verletzen.

Alba und Domingo sind, was sie immer waren, Kreaturen, denen es allein um ihre Macht zu tun ist. Sie wissen nicht, sie haben auch gar kein Gefühl dafür, daß nicht der eifersüchtige König, sondern ein tief verwundeter Mann vor ihnen steht. An ihrer kalten Gemeinheit erkennt er, wie verloren er unter ihnen ist, wie sie unter ihm stehn, erkennt er, was ihm im Gespräch mit Carlos aufdämmert, seine Einsamkeit.

Und mit urkräftiger Gewalt erwacht in ihm ein Bedürfnis, das er nie gefannt, das Bedürfnis nach einem Menschen. Er lebt dem Posa entgegen.

Leid macht milde. Er verzeiht dem Admiral, der ihm eine Flotte verlor.

So wächst mit der allerinnerlichsten Notwendigkeit aus dem tiefsten Gedanken des Stücks die große Szene Philipps mit Posa als der Höhen- und Angelpunkt des Dramas heraus. ✓

Er bekommt den, nach dem er sich sehnt, den ersten Menschen, der wirklich ein Mensch ist, und — dies ist die geniale, in den innersten Bedingungen des Werks getroffene dichterische Intuition — an dem ersten wahren Menschen erkennt er nicht nur die Menschheit, sondern auch sich selbst, d. h. das Unmenschliche, das Unmögliche, Unnatürliche seines Lebens, seines Seins. Eine machtvoll-große Szene der Erkennung steht auf dem Gipfel des Stücks.

Wir treten in die große Krisis, die über Philipp und über die Welt entscheiden muß, wie wir sie von Beginn des Werkes erwarteten. Der Dichter hat die ganze Bedeutung des Augenblicks ausgeschöpft. Er hat die Szene von vornherein, beinahe mit dem ersten Wort, unter die höchste dramatische Spannung gebracht. „Ich kann nicht Fürstendiener sein!“ So hat noch niemand zu Philipp gesprochen. Er weiß, daß er vor etwas ganz Neuem steht. Und bald begreifen sie beide, daß dies der entscheidende Augenblick ihres Lebens ist.

Das ist die Größe der Szene, die man so viel verkannt hat.

Gewiß — es ist eine Szene der Gedanken. Das hohe Lied vom freien Menschen rauscht darin, und glänzend umfängt uns der berauschte Traum des achtzehnten Jahrhunderts von dem allgemeinen Menschenglück der Zukunft. Aber in dem ganzen Gedankenkampf stehen Menschen einander gegenüber, entwickeln sich und gehen durch den kritischen Augenblick ihres Daseins. Schiller hat dies Halten und Anhören einer Predigt zur höchsten Erfahrung ihres Lebens gemacht.

Indem er mit jener Schillerschen Gabe des scharfen Gegensatzes die Welt des Despoten und die der Freien einander gegenüberstellt, zeigt er Philipp, was er war, — und die Qual dieses Lebens hat er soeben in tiefem Elend gefühlt —, und was er sein könnte, — und dort gibt es vielleicht das Glück für ihn und alle. Aber freilich, die Macht der Ideen gehört nun auch dazu, damit diese Szene ihre ganze dramatische Gewalt entfalte. Und so kommt jene Ideenfülle hinein, die ihr die unvergängliche kulturhistorische Bedeutung gibt, die manchem als ihr einziger Sinn und Inhalt erscheinen mag, während sie doch in dem tieferen dichterischen Gesetze ihren Grund hat! das herrliche Bild von der Menschheit der Freien, in der jeder, in seinem Gewissen losgebunden, sich selber lebt, — wie in Gottes Natur —, und alle doch dem Ganzen notwendig sind. Indem sie sich selber leben, lebt durch sie das Ganze. Und nun das Gegenbild vom Reiche des Despoten, in dem alle nur um des Einen willen da sind. Der eine lebt, die andern sind nur tote Maschinenteile. Wenn er ein Gott ist, mag es gehn. Bleibt er aber ein Mensch, so fehlt es ihm ja an Menschen, da er alle entseelt hat. Er wird einmal in seiner Einsamkeit schaudern.

„Geben Sie Gedankenfreiheit!“ Das heißt: stellen Sie einen jeden auf die Freiheit seines Gewissens und seiner Persönlichkeit. So ist der Welt geholfen.

Philipp fühlt sich getroffen in dem Bild. Die entscheidende

Saite ist angeschlagen. Er schaudert wirklich. Posa sagt ihm, was er eben selbst erfuhr und dunkel fühlte.

Hier ist kein Zug, der das Werk nicht seinem innersten Sinne gemäß weiterführte. Für den König ist die Stunde der Entscheidung gekommen, ob er den Weg zur Menschlichkeit noch finden wird, die alle seine Gebrechen heilen würde und mit ihm der Welt das Glück brächte. —

Der Dichter erscheint in den Szenen des Königs von einer neuen Seite, in dem Versuch, ein rein psychologisches Drama Shakespeareschen Stils zu gestalten in dem Seelengemälde des Herrschers. Nirgends beim jungen Schiller finden wir eine solche Einheit der ihm eigenen Art, in dem Schicksal seiner Helden unmittelbar eine Frage der Menschheit selber zu sehen, und zugleich rein innererer folgerichtiger seelischer Entwicklung.

Und wie gewaltig hebt er dadurch seine Gestalten, Posa durch seinen Mut und seine weltmännische Sicherheit, vor allem aber den König, indem er dem Despoten die Fähigkeit gab, Wahrheit zu dulden und Menschheit gelten zu lassen. Philipp erscheint in der Entwicklung dieses seines Königsdramas als ein umfassender, wirklich großer Mensch, sehr viel größer als z. B. Carlos.

Die Szene Philipps mit Posa wäre gewiß nicht da ohne das Vorbild der Szene Saladins und Nathans in „Nathan dem Weisen“. Beide zeigen den unabhängigen Mann, von dem der Despot die Wahrheit hört. In beiden wird der König in seinem Herzen dem mutigen Ründiger gewonnen. Dadurch erscheinen sie beide als ein Ausdruck der tiefsten Sehnsucht des achtzehnten Jahrhunderts. Aber der Unterschied ist groß. Bei Schiller wachsen sich wirklich die Gestalten im Sinne der dramatischen Grundfrage aus. Im „Nathan“ kommt die Geschichte von den drei Ringen doch ziemlich äußerlich in das Geschehen hinein. Sie ist wesentlich ein geistreiches Spiel des Kopfes, während es sich hier handelt um das innerste Leben des Menschen, dort um die besondere theoretische

Streitfrage der Religion, hier um die tiefergehende: Mensch oder Unmensch? und die Entscheidung dieser Frage bedeutet zugleich ein Weltgeschick. Es ist ein großer Fortschritt an dichterischer Macht und zugleich an Macht der Ideen. Gerade im Vergleich mit dem Vorbild spürt man die gewaltig ins Große sich entwickelnde deutsche Literatur. Beide Szenen freilich zählen in dem großen Schatz der Ideen, die die Welt durch die Vermittlung der deutschen Dichtung bekam. —

7. Die Umkehr des vierten Aktes.

Je mächtiger diese rein innerliche Entwicklung des Königs herausgearbeitet ist, um so schwieriger wird die Verbindung mit der äußeren Intrigue des Stücks. Man fühlt etwas wie einen unnatürlichen Ruck, wenn der König in plötzlichem Übergang den neu gewonnenen jungen Freund nun auch in seine Familiennöte einweihet und ihm die Überwachung des Carlos und der Königin anvertraut. Als ein von der großen innerlichen Entwicklung bestimmtes Unterschiedenes werden die Fäden der mannigfachen äußeren Geschehnisse weitergesponnen. **A**ußere und innere Handlung fallen auseinander. Dies ist das hohe Interesse des vierten Aktes, ein mehr technisches, das zur Erörterung großer dichterischer Erfindungen weniger Anlaß gibt. Auch hier waltet eine belehrende innere Folgerichtigkeit. Wir erkennen, wie sehr das Werk mit einer Fülle von einmal angesponnenen Geschichten überlastet ist. Der vierte Akt stellt sich dar als die vollkommene Krisis des Stücks. Es zerfließt in seine Atome. Man möchte sagen: es kritisiert sich selber.

Der vierte Akt spielt sich an sieben verschiedenen Schauplätzen ab; sechsmal fällt der Zwischenvorhang. Die Zahl der beinahe voneinander unabhängigen Geschichten in ihm ist gewiß größer als sieben. Wir wollen einmal die Hauptgestalten verfolgen und um der Klarheit willen die einzelnen Stufen mit Ziffern bezeichnen.

Da wäre also zunächst Posa, wie er 1. in tiefes Geheimnis gehüllt bei der Königin erscheint — Karl muß sie sehen — er muß in offener Rebellion nach Flandern (IV_{2,3}). Dies ist schon ein auffallendes Verlassen der eben begonnenen Entwicklung des Königs. 2. Posa bei Karl. Er nimmt ihm die Briefftasche (IV_{5,6}). 3. Er geht mit ihr zum König (IV₁₃), um jeden Verdacht von Karl und Elisabeth abzuwälzen, und zeigt ihm den Brief der Eboli an Karl zum Beweise, daß man den König zur Privatrathe mißbraucht hat. Er läßt sich das Recht geben, den Prinzen, wenn es sein muß, zu verhaften. 4. Er findet Karl in seiner Verzweiflung bei der Eboli (IV₁₇), läßt ihn abführen, bedroht die Eboli mit dem Dolch (IV₁₈), beschließt dann aber einen anderen letzten Ausweg. 5. Nachdem er in dem Brief, der dem König in die Hände fallen muß, sich selbst als Verräter dargestellt, erscheint er bei der Königin (IV₂₄) als einer, der ein großes Spiel verloren, der, um den Freund zu retten, sich selbst zum Opfer gebracht hat und nun mit der Würde, die eine solche Heldentat verleiht, ihr sein Vermächtnis für den Prinzen anvertraut und all sein Handeln erklärt. Das Wort der Königin, ein Wort höchster Achtung, fast der Liebe, schließt, um ihm noch einmal alles Herrliche zu zeigen, was er verläßt.

Mit dieser Geschichte Posas sind nun nicht etwa zugleich diejenigen Karls, des Königs oder der Königin erschöpft. Folgen wir Karl. 1. Er empfängt von Lerma eine erste Warnung vor Posa, die nichts fruchtet (IV₄), und 2. eine dringendere (IV₁₃), da Lerma Karls Briefftasche in der Hand des Königs gesehen. Er glaubt sich von Posa verlassen und leiht dem Freunde sofort edelmütige Beweggründe dafür. Er stürzt zur Eboli, um durch sie zur Königin zu kommen, bei der er irgendwie noch meint helfen zu können. 3. Bei der Eboli. Er bestürmt und beschwört sie in der unflugsten Weise, wird von Posa verhaftet und versinkt nach diesem Erlebnis mit dem Freunde in trostlose Erstarrung (IV₁₆).

Dann der König 1. beim Anblick der Infantin in trostlosen

Grübeleien (IV_{7,8}). An der Hoheit der Königin erkennt er ihre Unschuld (IV₉), stößt die Unmenschen, die Höflinge, ganz zurück (IV₁₀) und wirft sich Posa ganz in die Arme (IV₁₁). 2. Unheimlich verschließt er sich vor aller Welt. Vergebens warten die einst Allmächtigen vor seiner Tür (IV₂₅). Posas Vorgehen gegen Karl ist ihm ein Rätsel. Er weiß nicht, in was für Händen er sich befindet. Man bringt ihm Posas selbstanklägerischen Brief. Die erstaunliche Kunde kommt: der König hat geweint (IV₂₆). Es erfüllt sich an ihm, was Karl ihm zugerufen (II₂): „O zwingen Sie die nie benehten Augen Noch zeitig Tränen einzulernen, sonst, Sonst möchten Sie's in einer harten Stunde Noch nachzuholen haben.“ Es ist die letzte Regung einfacher Menschlichkeit. Nach dieser Enttäuschung in Posa, in dem er zuerst wahre Menschheit gesehen, ist sein Bruch mit dem Menschlichen entschieden. Die Alba werden wieder als die Seinen zu ihm befohlen (IV₂₆). Dies alles bewegt sich wirklich in der tiefen und feinen Erfindung der Königstragödie.

Und nun endlich die Königin. Zum Gespräch mit Karl kommt es im vierten Akt noch nicht. Wir sehen sie daher in drei Beziehungen. Mit Karl würden es vier sein. 1. mit Posa, wovon gesprochen ist, 2. mit dem König (IV₉), dem sie klagt, daß man ihre Brieftruhe erbrochen, und von dem sie Bestrafung des offenbar vornehmen Schuldigen verlangt. An dem Medaillon, das ihr gestohlen ist, erkennt sie: der König selber hat in unwürdigem Argwohn den Frevel veranlaßt. Der König beschimpft sie; ihre Hoheit überzeugt ihn von ihrer Unschuld. 3. Die Intriganten Alba und Domingo versuchen vergeblich ihr Glück bei ihr, wovon wir noch sprechen.

Das sind nur die Hauptgestalten. Keineswegs ist es alles. Auch die Eboli hat ihre eigene Geschichte, 1. wie wir sie unsicher geworden, schwankend schon im Anfang des Aktes sehn (IV₁), 2. wie sie, da die Höflinge an ihrem Einfluß verzweifeln, doch

jedenfalls nicht Karls Freundin werden will, endlich aber von ihm bestürmt 3. nach Karls Gefangennahme ein ungeheures Unglück als Folge ihres Tuns herannahen fühlt und nun, reuig und gebrochen, der Königin alles beichtet, den Diebstahl der Briefe, den Verrat an den König, die Verführung durch den König. Auf das letzte Bekenntnis hin verstößt die Königin die Schuldige (IV_{19,20,21}). 4. Im Vorzimmer des Königs versucht sie zum letzten Mal zu ihm zu dringen (IV₂₇). Umsonst! Der Augenblick ist verpaßt. Der König ist der Menschlichkeit nicht mehr zu retten. Ihr bleibt nur Bezweiflung.

Zuletzt die Höslinge: 1. in der hellen Mut über den verlorenen Einfluß (IV_{14,15}) fassen sie den Entschluß, sich der Königin und Carlos zuzuwenden. 2. Sie nahen sich der Königin und werden von ihr mit Stolz zurückgewiesen (IV_{22,23}), wobei die innere Sicherheit und Hoheit der Königin einen prächtigen Ausdruck findet. 3. Sie erreichen die alte Stellung wieder durch den Umschlag im Denken des Königs (IV₂₆).

Das alles in einem einzigen Akt. Jede der begonnenen Entwicklungen geht selbständig weiter. Das Stück ist eben mit allzu vielen Motiven überlastet. Vor allem überwiegen durchweg die rein äußeren Geschehnisse. Die Entwicklung der großen innerlichen Tragödie stockt, die Entscheidung über das tiefste Leben mächtiger Seelen und damit zugleich über die Welt. Das Ganze wirkt wie eine spannende Novelle, vielleicht in einer letzten Erinnerung an die novellistische Quelle, in der es seinen Ursprung hat.

Den leitenden Gedanken der Erfindung für diesen Akt verstehen wir vollkommen. Von der Stelle aus, an der wir am Ende des dritten Aufzugs stehn, gibt es keinen Schluß, und das Werk soll doch als Carlostragödie zu Ende gehn. Zwischen Philipp und Karl muß sich die tragische Auseinandersetzung im Sinne der Menschheit vollzieh'n. Wer soll sie herbeiführen als Posa? wie kann das anders geschehn als durch eine Tat, die Philipp der

Menschheit für immer entfremdet, Karl ihr für immer gewinnt und dadurch das tragisch-menschliche Interesse auf ihn allein richtet. Posa muß Philipp täuschen und in unendlicher Liebe für Karl sich opfern. Hierhin zielen die gewaltsamen Erfindungen des Aktes.

Nur freilich — ihre Überzeugungskraft bleibt gering. Wenn Posa nicht in so unbegreiflicher Weise der Königin und Carlos verschwiege, was sich mit ihm und dem König zugetragen, — wenn Carlos nicht gerade den einen Brief an den König verraten glaubte und vielleicht Posa noch einmal fragte, — wenn Posa nicht sofort annähme, Karl habe der Eboli alles bekannt, und sich hier nicht in so wirklich kopfloser Weise überstürzte, — wenn der König nicht so blindlings sich täuschen ließe durch die recht plumpe Intrigue mit Posas aufgefangenem Brief, so käme das Ergebnis, das der Akt haben soll, nicht zu stande. Posas Selbstaufopferung wäre überflüssig. Alles hängt endlich an diesen zwei Dingen: an Posas unkluger Geheimnistuerei mit der Königin und mit Karl und an seiner wirklichen Torheit bei der Eboli. Ohne Gewaltthaten ging es eben nicht mehr vorwärts.

Schiller fühlt all dies Peinliche nicht so wie wir, weil für ihn hier wieder ein Reiz wirkt, den wir in dieser Weise nicht mehr mitzuempfinden vermögen. Für ihn ist die Erfindung gerechtfertigt, weil sie ihm Gelegenheit gibt, einmal wieder in Mannesgröße zu schwelgen. Wie bei den Eboliszenen unterliegt er hier der Stimmung der zugleich galanten und sentimentalischen Zeit. Verborgener in seiner Maske wie Fiesco spielt Posa unergründlich, einsam, sich selbst genug die Vorsehung auf Erden. Nur schade: es ist eine Vorsehung, die sich irrt, und das ist im besten Falle ein Lustspielmotiv. —

8. Die Carlostragödie des Schlußes.

So schwer auch der Übergang gewonnen ist, — wir treten mit dem letzten Akt wieder ganz in die große Carlostragödie

hinein. Die äußerlichen Intriguen hören auf. Das große Menschen-
schicksal löst sich wehmütig und ergreifend heraus.

Aus all dem Gewirr der Geschichten heben sich die großen
und einfachen Verhältnisse. Carlos und Posa, Carlos und Philipp,
Philipp und der Großinquisitor, Carlos und Elisabeth — diese
allein scheinen übrig zu bleiben.

Und in dem, was sie sich zu sagen haben, finden die tiefsten
dichterischen Gedanken Krönung und Ende.

Die Freundschaft der beiden Jünglinge kommt ihnen gleichsam
neu zurück. In einer Aufopferung des Carlos fand sie ihren Ur-
sprung, in einer größeren Aufopferung Posas stellt sie sich wieder
her. Die Psychologie der edlen Jünglingsseele — das ist ein
Kapitel, auf das sich Schiller versteht. Es ist so echt, wie Posa
nicht zurückstehen kann. Durch all die Jahre hat der Stachel in
ihm gewirkt, es Karls beschämender Großtat einmal gleich zu tun.
Und nun geschieht es durch den Tod.

Damit stellt sich die Freundschaft auch wieder her in ihrem
tiefsten Sinn. Als einen Beruf vom Freunde empfängt Karl
aufs neue die große Mission, für eine bessere Zukunft des Menschen-
geschlechts zu wirken und zunächst die Niederlande zu befreien.
Und die Treue in dieser seiner Aufgabe wird eine Sühne sein.
Das Opfer des Freundes ist nötig geworden, weil Karl zeitweilig
den Glauben an ihn verlor. Diese Schuld gegen den Freund
wird er sühnen, wenn er Treue hält. So ward sein ganzes Leben
zum Dienste der Freundespflicht. Und sein Beruf ist verankert
im Besten seiner Jünglingsseele.

Posa stirbt durch die Mörderkugel des Königs. Wie er von
Anfang an als der im Menschheitsglauben Feste zwischen den
Unentschiedenen, dem König und dem Prinzen, stand, so fällt an
seiner Leiche die Entscheidung zwischen Vater und Sohn. Für
Philipp eine neue Szene der Erkenntnis, eine neue und nun fürcht-
bare Enthüllung der Wahrheit: daß Posa ihn für seine großen

Pläne nur gebraucht, daß er ihn endlich um Karls willen durch plumpen Betrug fehlgeleitet und ihn zum Mörder gemacht hat. Dies Blut hält Gericht über ihn im Namen der Natur. Die Welt Philipps duldeten einen solchen Menschen nicht, den einzigen wahren Menschen, den er gesah. Es ist, wie Posa gesagt: im Reich des Despoten ist für lebendige Seelen kein Raum. In den Worten des Ritters trat ihm die Frage nah, auf die er nun geantwortet hat. Die Antwort ist seine Verurteilung, die sein Sohn ausspricht. Zwischen der Menschheit und Philipp sind die Bande gelöst. Und so hören überhaupt die natürlichen Bande auf: Karl ist nicht mehr sein Sohn. Zwischen ihnen ist die ganze Kluft wie zwischen den äußersten Enden des Menschentums. Philipp erstarrt in seelenloser Despoteneinsamkeit; Carlos' Leben gehört der besseren Zukunft, der Menschheit.

Die Entwicklung geht zu Ende, wie sie im ersten Akte angelegt war, und zwar mit der innerlichsten Folgerichtigkeit. Wie der Magnet hat Posa beide angezogen und schleudert jeden seinem Pol, schleudert sie den entgegengesetzten Enden der Menschheit zu.

Es ist eine Erfindung der genialsten Art, daß Schiller dies entgegengesetzte Ende, den wahren Gegensatz des Posa, lebendig in Fleisch und Blut vor uns hinzustellen vermag in der Gestalt des uralten Großinquisitors, und daß er den gebrochenen Philipp bei dieser Anlehnung suchen läßt. Gegen ihn sind sie alle Stümper, Philipp, Alba, Domingo und wie sie heißen, alle halb und schwach. Er allein ist ganz; er ist der Gedanke der Welthierarchie, in der alles menschliche Einzelleben ertötet ist um des einen abstrakten Zwecks willen. Hier werden die Ideen in ihre letzte Spitze getrieben. Und er ist wirklich Posas Gegenbild. Genau wie Posa stellt er dem königlichen Schüler das Bild des Despoten auf, der allein wirklich lebt in seinem Reich, nicht ein Mensch, sondern ein Gott. Er stellt es auf, nicht wie Posa, mit Abscheu und Grauen, sondern als Pflicht und Vorbild. Und Philipps Er-

starrung beweist sich darin, daß er nicht mehr wie dort schaudert, sondern sich unterwirft und zufrieden gibt. Damals regte sich seine Menschlichkeit wie in einem letzten Versuch, ob sie noch erwachen könne, — jetzt ist sie tot. Er ist nur Despot. Und der letzte Hauch natürlichen Gefühls erstirbt in dieser Welt. Dem Großinquisitor macht es nichts aus, wenn auch der Vater den eigenen Sohn dem Tode überliefert. Ja, er findet die Rechtfertigung dafür — in der göttlichen Religion der Liebe. So vollendet die Szene, die den gräßlichen Entschluß entscheidet, die Entwicklung Philipps.

Gegen die nächtigen Gestalten heben sich in der Nachtszene, der letzten des Werkes, die lichten, Karl und Elisabeth, ab. Jetzt, da sie völlig rein geworden, ereilt sie das grausame Geschick. Auch ihre Entwicklung kommt hier erst zu Ende. Die verhängnisvolle Leidenschaft, die ihn seiner großen Aufgabe entfremdete, ist ausgelöscht in seinem großen Schmerz, in dem er seinen Beruf als Vermächtnis des Freundes empfängt. Ja, was so hart und schwer war, was aber der Freund von je erhofft, der Gedanke an die Mutter ist mit ausgegangen in seinem Beruf für die Menschheit. Wird er der Befreier der spanischen Monarchie zunächst in den Niederlanden, bringt er den Menschen eine neue bessere Zeit, so wird das zugleich die Erlösung der armen, geknechteten Mutter und Geliebten sein. So löst sich die Menschheitsliebe ungetrübt aus allen Irrungen heraus.

Da legt die alte Welt des Todes und der Nacht die kalte Hand auf die junge Welt des Lichtes und des Lebens und erstickt sie, ohne Zuden, ohne Bedenken, ohne menschliches Gefühl. Es ist ein Sieg der bloßen rohen Gewalt. —

Welche Größe des tragischen Rhythmus liegt doch in dieser aus der Familien- und Intriguentragödie herausgewachsenen eigentlichen Dichtung! Der goldene Traum der Menschheitszukunft dringt zum erstenmal bis an den Thron; fast bemächtigt er sich des alten

Königs; aber, da diesem die erste Berührung mit den neuen Menschen zur grausamen Enttäuschung wird, erstarrt er um so mehr, und seine Rache richtet sich gegen dies ganze neue Leben und knickt es in dem eigenen Sohn, in dem es nun wirklich zum Siege kam. Wie gerade das Edelste in der Natur, die es nicht trägt, zum tödlichen Gifte wird! und wie die Freunde hinsinken als wirklich große Opfer im höchsten Streben der Menschheit! und wie die bessere Wiederkehr dessen, was in dem Vater mißlingen mußte, im Sohn uns selbst im Untergang mit der Zuversicht erfüllt: und der Gedanke wird immer wiederkehren und wird auch einmal Wahrheit werden! Er stirbt ja allein an der rohen Stumpfheit fremder Menschen, nicht an eigener Schwäche und Ohnmacht. Ja, der Haß selber, der ihn vernichtet, ist ein Zeugnis seiner Gewalt, und in diesem Untergang selber blüht schon sein neues Leben.

Am wunderbarsten dünkt uns doch, was wir schon früher streiften und nun klar vor Augen sehn, wie in dieser großen Dichtung durchaus nur die in den Bedingungen des ersten Aktes angelegte Tragödie zur vollen Entfaltung gekommen ist, obwohl Schiller ganz gewiß, als er den ersten Akt schrieb, nichts weniger als sie im Auge gehabt hat. Solche Notwendigkeit triebkräftigen Lebens — wir wiederholen es — waltet in den Entwürfen großer Poesie. Fast sieht sich die Sache an, als habe nicht der Dichter mit Bewußtsein in seiner mannigfach schwankenden Entwicklung dies geschrieben, sondern als habe das Werk trotz des Dichters und seiner Entwicklungen sich selber durchgesetzt und zu stande gebracht, — die rechte Entstehungsart der Werke des Genies.

9. Zusammenfassung. Schillers geistige Entwicklung und Kunst im Don Carlos.

Dies also wäre der Punkt, bis zu dem der Dichter der Räuber allein aus eigener Kraft gekommen ist. Und freilich treten wir im Carlos mit ihm in eine neue dichterische Welt. Die treibende

Kraft der Räuber war das Gute in Verzweiflung. Die überwiegende Macht des Schlechten treibt den Edlen in das Verderben hinein. Rabale und Liebe wurde nur möglich bei der Überlegenheit und bei dem unbedingten Glauben an die Wirklichkeit und Übergewalt des Schlechten, wie denn das Gute in diesem Werk noch völlig untätig erschien. Dies ist anders geworden. Und mag das Böse noch die Gewalt auf Erden haben, das Gute ist doch die Macht, die endlich siegen muß; die Kraft der Weltüberwindung liegt doch bei ihm. Diese Überzeugung klingt siegesgewiß fast aus jeder Szene. Ihr bedeutsamer Ausdruck ist, daß die Guten die Handlung führen und die tätige Kraft sind. So einfach spricht sich der Fortschritt des Don Carlos gegen die früheren Werke aus. Die Wirkung dieser Verschiebung ist eine bedeutende. Die früheren Werke durchdringt die Tragik und Erschütterung des Unterliegens; ein starker Grimm sprach mit. Der letzte Eindruck des Carlos ist mehr eine erhabene Rührung. Wenn die Guten auch verderben müssen, bleibt unser Herz doch noch bewegt von den großen positiven Ideen, von der tröstenden Gewißheit, und das hilft uns über den Schmerz. Dies bereitet uns auf die Stimmung der späteren reifen Dramatik Schillers vor. Es ist sein an positiven Kräften so reicher Geist, der uns erhebt, auch wo die Tragik seiner Dichtung uns zermalmt.

In diesem Werk, in dem der Gedanke des Guten sich mit positivem Inhalt erfüllt, ist Schiller die erste lebendige Frauengestalt gelungen in der Königin Elisabeth. Es ist etwas Großes in der Entwicklung eines jungen Dichters, wenn die andere Hälfte der Menschheit ihm aufgeht. Ihn lockt und reizt nicht wie Goethe das feine, reiche Spiel der weiblichen Seelenregungen — er ist ganz männlich. In seinen früheren Werken leben seine Frauen allein durch den Gedanken an den Mann. Er gab der Elisabeth die hohe Sicherheit des Gefühls, das in jedem Augenblick die reine Entscheidung des Guten und Natürlichen trifft. Unter der Etikette

des Hof's wahr't sie die natürliche Empfindung der Mutter. Sie neigt sich dem Prinzen zu jenseits aller einengenden Form, aber auch jenseits aller Schuld. Ihr Herz schlägt für die freie Menschheit der Zukunft. Demnach besteht ein Zusammenhang zwischen jener neuen Schillerschen Grundrichtung auf das Positive und dieser Erweiterung seines Könnens, die ihn unter den Menschen auch Frauen zu bilden befähigt. Jenes Gute, das er dem männlichen Streben als letztes unbedingtes Ziel des Willens setzt, dem die Männer in Kampf und Leidenschaft nahen, das trägt das Weib im reinen sicheren Gefühl. Das Weib ist das, wovon jene träumen. Es hat, was jene erstreben. So trifft Schiller ein Frauenideal, hold und hoheitsvoll zugleich, hoheitsvoll in ihrem Adel und hold in ihrer Unmittelbarkeit, und in dieser Verbindung etwas wahrhaft Weibliches. Eigentümlich genug, wie, mag auch Charlotte von Kalbs lebendiges Vorbild ihm die Feder geführt haben, doch im Grunde von der Idee aus dieser Zuwachs selbst des darstellenden Könnens ihm kommt. Mit der zunehmenden Klarheit in der Idee des Guten erschließt sich ihm das Menschengeschlecht.

Ebenso liegt hier der Grund für die Gestaltung selbst der äußeren Form, für die Wahl des Verses. Die festlichere Stimmung verlangt den gehobenen Ausdruck. Die festlichere Stimmung stammt aus der Gewißheit des Guten, aus der Freude an dem quellenden positiven Reichtum, der in Schillers Werke lebt. Wirklich rollt der Vers am prächtigsten nicht nur, sondern auch am eigentümlichsten, wo die positiven Mächte der Freundschaft und des Menschentums walten. Der Schillersche Vers erhält seinen Charakter durch die seltene und ganz besondere Verbindung der geistigen Kräfte in Schiller, der zugleich ein analytisch scharfer und ein intuitiver Kopf ist. Klar vor ihm steht der Gedanke jeder Szene, jeder Stelle des Dialogs, meist in treffender Antithese ausgeprägt. Für den Gedanken aber stehen die Bilder der Welt in verschwenderischer Fülle zur Verfügung. Man kann das nicht eigentlich Einkleidung

nennen. Sondern der Gedanke lebt zugleich in seiner Phantasie als Bild. Das völlige Gleichgewicht der Reflexion und der Anschauung an den besten Stellen macht das Eigentümliche der dichterischen Sprache Schillers aus. Der Gedanke lebt. Die Lust des Verses ist ihm gekommen, als der Gedanke des Guten in ihm lebte.

Von je war Schillers Eigenart, die Angelegenheiten und Fragen der Menschheit selber in seinen Menschen zur Darstellung zu bringen. Nie hat er es so offenkundig und deutlich getan wie im *Carlos*, niemals auch mit einer solchen Klarheit des Gegensatzes, wie es dieser ist — sagen wir einmal: zwischen Posa und der Inquisition. Hier sehen wir, wie die Ideen sich ins Politische wenden, die Menschheitsfragen als Geschichtsfragen sich aussprechen, als ob etwa Schillers Rousseauscher Glaube Montesquiens Gedanken in sich aufnähme. Wie ein Seher geht er den Revolutionsideen voraus. Die Geschichte ist das Sich-Ausleben der Menschheit. Darum bedarf der Dichter der Menschheit für seine Darstellung der geschichtlichen Welt. Darum nimmt Schiller den Stoff, den er erst familiär gemeint, indem er sich gewaltig an ihm entwickelt, in diesem wahrhaft weltgeschichtlichen Sinn. Das Grundstreben der Menschheitsgeschichte stellt er an ihm dar. So sehr auch dies noch Schillersche Geschichte, Geschichte im Medium des achtzehnten Jahrhunderts ist, so gelingt hier doch der Schritt, der im Fiesko mit unzureichenden Kräften versucht wurde. Der in Schillers Entwicklung so wichtige Übergang zum historischen Drama ist geschehen. Wieder ist es die zunehmende Macht und Klarheit der Ideen, die diesen Fortschritt bedingt.

In diesem großen geschichtlichen Kampf hat Schiller auch für die Gegner mehr Gerechtigkeit und Ruhe des Blicks gewonnen. Die Alba, Domingo, selbst, ja vor allem der Großinquisitor — sie sind Vertreter der historisch gewordenen, der historisch erstarrten Macht, gleichsam des ewig Gestrigen, das als solches Feind alles Neuen, der Bewegung, der Freiheit und Menschheit ist — die er-

starrte Überlieferung zur Institution geworden, die eben als solche kein anderes Leben begreift, als wie sie selber ist. So fanden wir die Intriganten noch in „Kabale und Liebe“ nicht. Es ist, bei einigen Rückfällen, genau jener Fortschritt zur Reife, der für Schiller noch zu tun war. Da er des Guten jetzt gewiß geworden, führt ihm nicht mehr der Haß den Griffel für die Schlechten. Das tendenziöse Zerrbild hört auf. Auch sie werden wirkliche, lebendige, ja in ihrer Art große Menschen. So einfach in sich zusammenhängend ist die Entwicklung des Genies. Auch hier bildet sich die Form der Anschauung für sein reifes Drama heraus. —

Die Dichtung des „Carlos“ hat ihr Lebenselement in der Freude an dem Glanz und der Klarheit des Guten, ist nicht mehr wie die unter dem Druck der Schlechtigkeit gleichsam erschrocken Werke von früher der Ausbruch eines protestierenden Pessimisten, sondern ein Werk aus befreiter, ja aus jauchzender Seele. Immer noch und bis zu Ende, wie in dem ersten Entwurf nach dem Zeugnis aus Bauerbach, bildet sich das Werk als ein Hymnus, der gläubige Hymnus großer Träume vom Menschenglück, die mächtige Stimme der tiefsten Sehnsucht jener vorwärts strebenden Zeit, als das Lied vom Königssohn, der ein wahrer Mensch sein wird und darum der Menschheit das Glück bringt. Die Botschaft klingt um so mächtiger, da er sie in tragischer Reaktion herzustellen an dem alten König, der in dem Versuch der Wendung zum Guten erliegt und nun als Todfeind auch das junge Leben bricht. Aber eine leise Zwiespältigkeit des Gefühls zittert wohl doch durch das Gedicht. Der Hymnus soll Tragödie werden — das geht nicht ohne Schwierigkeit.

Den noch jungen Dichter bezeugt das ganze Werk. Der Menschheit große Gegenstände, um die es sich handelt, werden durchaus noch vorgestellt als Gegenstände der Wonne, der schwärmerischen Liebhaberei, der froh sich ergießenden Begeisterung. In allen diesen Beziehungen ist die Dichtung lyrisch getönt. Auch

eine wahre Lust an Tränen, etwas in Schillers männlicher Art seltam Weibliches dringt hinein, geradezu als ein Ausdruck des Menschenadels. „Die ewige Beglaubigung der Menschheit sind ja Tränen,“ ruft Carlos. Dazu kommt noch immer das Motiv der Bewunderung und Selbstbewunderung. Hoch über der gemeinen Menschheit fühlen sich diese jungen Männer; der Gedanke der Größe lockt sie fast so stark wie die Menschheitsliebe. Etwas heroisch Decoratives, pathetisch Aufgebauschtes fehlt dann den Szenen nicht. Es ist noch eine rechte Dichtung des Selbstgenusses, das Werk eines jungen Dichters, der sich ein Fest macht. In allen diesen Zügen trägt der „Don Carlos“ den Charakter edler Jugendlichkeit.

Und zu diesem bekennt sich endlich offen- und treuherzig das ganze Gedicht. Denn es ist ja eine Geschichte von Jünglingen, wie zum offenen Geständnis, daß diesem jungen Dichter Jünglinge noch als die eigentlich die Welt bewegenden Kräfte erscheinen. Die ganze Menschenauffassung ist dadurch bestimmt. Nach echter Jünglingsart hat er unmittelbares Verständnis nur für die Idealisten. Die Realisten ringt er auf dem Wege einer gewissen Reflexion sich ab. Für ihn ist der Idealist der eigentliche und wahre Mensch. —

So sieht das Bild der Welt aus, das der Jüngling Schiller in reiner Entwicklung der angeborenen Kräfte in sich hervor- gebracht hat. Wenn wir fragen, was ihn weiter gebracht hat von Werk zu Werk bis zu diesen letzten Bildern voll idealer Ver- klärung, so ist es ganz gewiß die feurige Ergriffenheit von den großen Aufgaben des Menschentums, das tiefinnerliche Bedürfnis, einer Welt freier, sittlich sicherer, adliger und natürlicher Menschen entgegenzuwachsen und entgegenzuführen. Auch in diesem Sinn hat es seine tiefe Bedeutung, daß gerade der „Carlos“ diese Reihe schließt, ein Werk, in dem jene ganz und gar positive Urkraft des Schillerschen Geistes, gleichsam selber und an sich, einmal den reinen Ausdruck gefunden hat. Wenn man auf die üblichen Ur-

teile über das Schillersche Drama hört, so sollte man meinen, daß viele sich ihre Vorstellung von der Dramatik Schillers allein nach dem „Don Carlos“ gebildet haben. Denn nur von diesem ist es wirklich wahr, daß der glühende Atem der Begeisterung die ganze Dichtung durchdringt, daß die feurige Parteinahme für die ewigen Menschenrechte in ihr einen pathetischen und oft auch einen stark rednerischen Ausdruck findet. Wir werden zeigen, wie man mit den späteren Werken in eine völlig andere Welt tritt, in der von allen diesen Dingen keine Rede ist. Die pathetische Begeisterung, sagt man ja wohl, macht uns den Carlos fremd, und über seine Menschheitschwärmerei sind wir hinausgewachsen. Selbst das Herz unserer Jünglinge ist zu kühl dazu. Man wittert in alledem die Unreife einer unentwickelten Zeit, über welche wir lächeln. Da ist es vielleicht am Platze, sich etwas genauer anzusehn, was die Schillersche Menschheit, und was die Schillersche Begeisterung ist. Diese Menschheit ist das Gegenteil eines Allgemeinbegriffs, wie man es unverständig genug mißdeutet. Sie bedeutet die Kraft und Eigenheit des gegen alle erstarrenden und ertötenden Formen und Überlieferungen sich behauptenden und durchsetzenden persönlichen Lebens, bedeutet das Recht auf sich selbst, die Freiheit der die Fülle des Daseins schöpferisch genießenden Kinder Gottes. Solange Menschen noch ein anderes Ziel kennen werden als im Golde zu ersticken wie Midas und dafür dann auch seine Efelsohren zu tragen, solange unser letztes Ziel doch bleibt, zum Reichtum der eigenen Seele zu kommen und durch diesen den Mitmenschen Glück, Freude und Förderung zu sein, solange bleibt diese Schillersche Menschheit, in etwas anderer Färbung vielleicht als in seinem Jugendwerk, der höchste Zielbegriff unsers Strebens. Und was heißt denn „Begeisterung“, „begeistert sein“? Es bedeutet jene Umkehr des Menschen, bei der sein Wesen zu Geist geworden ist statt der Herrschaft der stumpfen Lebenstrieb, durch welche er in das Reich der gewöhnlichen Bedürfnisse und Be-

gierden gebunden bleibt. Der Geist bedeutet jenes höhere Leben der Seele, das es denn doch gibt, ja das ihre eigentliche Wahrheit ist. Für die gewöhnliche Natur bleibt die Begeisterung immer etwas Unwahres und der begeisterte Ausdruck an andern verdächtig; denn ihr ist es nur ernst um die groben äußeren Bedürfnisse und Zwecke. Ihr ist der Geist in einem höchsten Sinn ein blauer Dunst. Für die Prophetennatur aber ist jenes höhere Leben allein die Wahrheit, allein das, was ist, und alles andere ist im Grunde Schein. Sie erfährt es als eine Gnade, von diesem „Geist“ erleuchtet zu sein, und wenn sie davon zu reden beginnt, ist sie „begeistert“. In ihrer Lebensanschauung antworten die Zeiten auf die Aufgaben und Bedürfnisse der jeweiligen Epoche. Wenn nach der Lage der Zeit die meisten als stumpfe Maschinenräder vernutzt werden im großen Getriebe, wenn etwa die Aufgaben wirtschaftlicher Herrschaft und Machtentfaltung als die einzigen erscheinen, dann versteckt sich die arme Seele; die Bedeutung der Persönlichkeit und ihres Innenlebens sinkt; man erfährt den „Geist“ nicht, also glaubt man nicht an ihn, und Begeisterung erscheint als Unwahrheit. Das ist eine traurige Notwendigkeit der Umstände. Man soll die Menschen ihretwegen beklagen, aber sich ihrer nicht rühmen. Und wenn die Jünglinge schon in diesen Ton einfallen, muß man sie bedauern. Sollte doch jeder deutsche Jüngling in die Welt treten mit dem Mut des Eroberers, sollte tief durchdrungen sein von der Gewißheit: ein Korn der Zukunft bin auch ich, und auch in mir wächst die große kommende Sache der Menschheit heran. Sie braucht mich, und ihr allein will ich leben. Die Tragödie dieser echten deutschen Jünglingsgesinnung ist der „Carlos“. Solang es deutsche Jünglinge gibt, mögen sie sich in diesem ihrem Gedicht erkennen.

10. Zwei andere Carlosdramen.

Mit zwei weiteren dramatischen Bearbeitungen von der Geschichte des unglücklichen Infanten Schillers Werk zu vergleichen dürfte nicht ohne Interesse sein. St. Réals Novelle, die 1672 erschien, ist schon 1676 von Thomas Otway in seinem zweiten Trauerspiel: *Don Carlos prince of Spain* benützt worden. In gereimten Zehnsilbnern trägt er, wie auch Schiller anfangs allein beabsichtigte, die Liebesintrigue vor. Erst in der Auflösung wirkt hier der vermeinte flandrische Hochverrat, den Vater erbitternd, mit, wieder wie in Schillers erstem Entwurf. Posa ist Carlos' Freund, der beim König zum Guten redet. Ruy Gomez, der Gemahl der Eboli, schürt das Verderben. Die Eboli stachelt ihn auf, da Karl sie zurückgewiesen, — zugleich aber betrügt sie ihn mit Don Juan. Endlich, da die Königin und Carlos durch die Wut des Königs dem Tode übergeben sind, bekennt die von ihrem Gemahl gestrafte und verwundete Eboli, daß jene unschuldig waren, und mit der Verzweiflung des Königs, seiner Wut und Rache an Gomez endet das Stück, wieder nicht ungleich den frühesten Absichten Schillers.

So hat die gleiche Quelle ähnliche Motive in beiden angeregt. Seltsam aber mischt sich bei Otway die französische Einwirkung mit der englischen Wildheit und ergibt ein verwickeltes, fast in allen Personen auf wütige Liebesleidenschaften und daneben auf Grausamkeit und Blutdurst gestelltes, geiles und blutrünstiges Intriguenstück.

Später als Schiller schrieb Alfieri seinen Philipp den Zweiten. (Schiller las Alfieris Werke in französischer Übersetzung [an Goethe 26. Januar 1803]; in der Weimariſchen Bibliothek befindet sich das von ihm benutzte Exemplar; s. *Oeuvres dramatiques*. Trad. Petitot. Paris 1802 [an 10] T. IV.) Es ist wieder ein anderer Weg der Kunst, — auch französischer Einfluß, aber eine gewaltsame Zusammenpressung bis zur Trockenheit. Alles faßt sich zusammen

in Philipp, dem Despoten, und genauer in seiner Eifersucht. So wenige Personen wie nur möglich: außer der Königin Isabella nur Philipp mit seinem Vertrauten Gomez, Karl mit Perez. Der König erklärt der Königin: der Prinz sei des Hochverrats schuldig; sie soll ihn richten. Die Art, wie sie für ihn spricht, scheint ihm ein Beweis von Liebe und Schuld. Der Plan der Rache steht fest. Perez wird ermordet. Mit demselben Dolch erstechen sich Karl und die Königin im Gefängnis. Das Ganze ist ein einziges Bild von dem Despoten in seiner Schrecklichkeit.

Steht man zwischen diesen beiden Werken den großen deutschen Don Carlos, so hat man den ganzen Abstand. Man erkennt in der Schillerschen Dichtung den reinen Menschen, wie er die Sache der Menschheit zu einer Angelegenheit von Freundschaft und Liebe macht, den großen Dichter, wie er in tief innerlich gegriffenen Entwicklungen den Gegenstand entfaltet, endlich die große Zeit in der strömenden Ideenfülle. Neben den dürftigen Werken steht der überfließende Reichtum, über den in französischer Weise gebundenen die völlige Eigenart. Man fühlt den deutschen „Don Carlos“ als ein Werk der zum Höchsten hinaufstrebenden Dichtung. Er allein gehört der Weltliteratur an.

Zweites Buch

Die Werke des Mannesalters

Erster Abschnitt.

Geschichte, Philosophie, philosophische Dichtung, Wallenstein.

Erstes Kapitel.

Schillers Leben von der ersten Übersiedelung nach Weimar bis zur Arbeit am Wallenstein.

1. Schillers Anfang in Weimar.

Nichts Klügeres, Klareres, Kälteres kann man lesen als die Berichte Schillers an Körner über seine ersten Eindrücke in Weimar. Es ist wirklich ein neuer Mensch, der uns hier entgegentritt. Mit dieser Sicherheit hat er noch nie in einem großen Kreise von Menschen sich die eigene Stellung gegeben. Denn wenn es auch seine Absicht war, hier neue Bedingungen seiner Existenz zu schaffen, so erwartete er sie doch nicht mehr wie früher halb als Geschenk von andern oder durch ihre Güte. Vielmehr war er ganz entschlossen: wenn nicht mit ihnen, nun dann gegen sie. Hier zum ersten Male erscheint die ihm eigentümliche Klugheit des Feldherrn, der, in einer großen Aktion begriffen, jeden Mann mißt und braucht an seinem Platz. Auch die Energie des Feldherrn lebt auf diesen Seiten, der in jedem Augenblick Entscheidungen trifft und unbeugsam seinen Weg verfolgt. Diese Briefe sollen die Deutschen lesen, um sich ein für alle Mal davon zu überzeugen, mit welcher männlichen Nüchternheit des rechten Realistenblicks Schiller Menschen und Verhältnisse gesehen und beurteilt hat.

Goethe war in Italien, der Herzog Karl August in Potsdam. Wenn es sich um eine Stellung in Weimar handeln sollte, so kamen Wieland, Herder und der Hof in Betracht. Auch die regierende Herzogin Luise war abwesend. Die Herzoginmutter aber, Anna Amalia, residierte in Tiefurt.

Mit Wieland machte Schiller die Erfahrung, die jeder mit ihm machte. Nachdem er durch ein Gedränge von kleinen und immer kleineren Kinderchen sich den Weg zu ihm gebahnt hatte, fand er den Alten so aufgeschlossen und liebenswürdig wie möglich, in stundenlangem Gespräch über alle wichtigen Fragen sich ergießend und das Verhältnis von vornherein behandelnd als eins, das auf Dauer berechnet sei. Ein wenig Spekulation lag im Hintergrund. In einem jungen Schriftsteller sah Wieland unwillkürlich einen Gehilfen für seinen „*Teutschen Merkur*“ und einen möglichen Schwiegersohn, da er mit Töchtern reich gesegnet war. Jedenfalls machte Schiller den besten Eindruck und ging hochbefriedigt fort. Plötzlich, nach einiger Zeit, wird Wieland kühl, hält sich zurück — wir hören noch von dem Grunde —, und Schiller steht vor einem Rätsel. Da mochte er dann wie alle, die das erfuhren, auf Unzuverlässigkeit und Falschheit schließen. Und doch erklärte sich die Sache so einfach. Wieland war das Urbild des Enthusiasten, immer ganz unter dem Eindruck dessen, mit dem er gerade zu tun hat, und unmittelbar darauf sofort von andern Sachen hingenommen. Man muß von ihm die Festigkeit eines Verhältnisses von Persönlichkeit zu Persönlichkeit nicht erwarten. Diese beiden Männer schied überhaupt eine Welt, nicht nur weil der eine im lebendigsten Streben, der andere seit Jahrzehnten fertig war. Sondern das Streben des einen ging auf die ewigen Werte, während der Fertige sich in behaglichem Geltenlassen und ironischer Flucht vor den Extremen gefiel in einer gemächlichen, geistreich ästhetisierenden Welt- und Lebemannsweisheit. Durchaus leidliche Beziehungen aber stellten sich zwischen den innerlich Fremden her.

Schiller wurde zwar nicht, wie es eine Zeitlang scheinen konnte, der Schwiegersohn Wielands, aber der hervorragendste und auch der „teuerste“ Mitarbeiter am „Teutschen Merkur“. Was er also etwa von Wieland hatte, gab er ihm reichlich wieder. Seinen großen Weg mußte er allein verfolgen, und Wieland, der ihn dabei nicht im geringsten fördern konnte, sah, gelegentlich Beifall klatschend, zu.

Noch weniger bildete sich ein inneres Verhältnis mit Herder. Schiller fühlte bald, daß unter den Anwesenden dies an geistiger Bedeutung der ihm wichtigste Mann war. Er beschloß, ihn in dem Sommer recht zu „verzehren“. Auch fehlte es nicht an ziemlich zahlreichen Berührungen. Zunächst war der junge Dichter dem großen Führer der jungen Literaturbewegung so gut wie völlig fremd. Herder behandelte ihn nur wie einen, von dem er weiß, daß er für etwas gehalten wird. Auch hier ergab sich dann gegenseitiges starkes Gefallen, aber keine weitere Anziehung. Das Jahr, in dem Schiller zu ihm trat, kann man als den Höhepunkt der geistigen Schöpfungsthaten Herders bezeichnen. In diesem Jahre 1787 erschienen außer anderm der dritte Band seiner „Ideen“, die Abhandlung über die Nemesis, die Gespräche über Gott. Manches verwandte Motiv klang in Schiller an. Aber wenn zwischen Einzelheiten des philosophischen Glaubens auch eine Art Verwandtschaft bestand, so hing das alles bei Herder doch zusammen mit der ausgebreiteten Fülle seiner Natur- und Geschichtsstudien, während es bei Schiller mehr schwärmerischer Einfall blieb. Zu dieser ganzen Welt der Herderschen Arbeit hatte Schiller noch zu wenig Verhältnis. Es kam noch ein weiteres hinzu. Herders anscheinende Festigkeit, ja gelegentliche Schroffheit verbarg eine übererregbare und leicht zu verwundende Natur. Bei seiner Überarbeitung bedurfte er selbst viel mehr eines gütig sich einlassenden Freundes, als daß er einem jungen Dichter auf seinem so eigenen Wege hätte förderlich sein können. Auch von dieser Seite blieb

Schiller allein. Er erkannte schnell, wie wenig innerlich gesellig diese hohe Weimarer Kultur war. Jeder lebte eingemauert in seiner Welt. Hier war kein Platz für die Stimmungen des Liedes „an die Freude“.

Er wurde auf sich zurückgewiesen und fand sich darein. Weder Wieland noch Herder kannten überhaupt den „Carlos“, auf den er baute. Herder las ihn und sprach einsichtig davon. Das war aber auch alles. Wieland ließ auf die Übersendung überhaupt nichts von sich hören. Hier hatte sich im Stillen das Ereignis abgespielt, das über die Stellung Schillers in Weimar einstweilen entschied. Der „Carlos“ war bei Hof, bei Anna Amalia, vorgelesen worden und hatte einen ungünstigen Eindruck gemacht. Gotter — der Gotter des „Schwarzen Mannes“ — hatte sein beschränktes Urtheil den Damen einzulösen gewußt. Gerade den großen Zug der Dichtung, die Erhebung zur Welttragödie, ließ man nicht gelten. Das Erlebnis zeigt ja nur die Unzuverlässigkeit des Urtheils in einem solchen Kreise nur empfangender Dilettanten, zumal wenn wohl gar noch ein gewisser Hochmut auf die vermeintlich in ihnen vertretene Blüte der Bildung hinzukommt. Für Schiller bedeutete es, daß die Türe vor ihm zugeschlagen war.

Wenn er in die Ferne blickte, ahnte er kaum Besseres. Freilich blieb noch Goethe, — ganz gewiß der, der für ihn der wichtigste war. Gerade hier galt es von vornherein die Selbstbehauptung. Nirgends ist das kühle und kluge Urtheil Schillers schneidender als gegenüber der Goethischen Sekte, die für ihn vor allem in Knebel sich darstellte, — nirgends so geradezu auf die negative Seite gerichtet, um neben ihrer Schwäche die eigene Stärke zu fühlen. Er feiert zwar des fernen Goethe Geburtstag in dessen Garten mit und bringt seine Gesundheit in gutem Rheinwein aus. Er berichtet auch aus dem Munde Herders, dessen Freundschaft mit Goethe gerade damals im Zenit war, gewissenhaft die begeisterte Charakteristik, die Goethe außer den seltensten Geistesgaben des

Dichters und Geschäftsmanns auch die größte Herzensreinheit und Freiheit von Intriguengeist zuschrieb. Aber er mißbilligt doch sichtlich an dem ganzen Kreis „eine stolze philosophische Verachtung aller Spekulation und Untersuchung, mit einem bis zur Affektation getriebenen Attachement an die Natur und einer Resignation in seine fünf Sinne; kurz eine gewisse kindliche Einfalt der Vernunft bezeichnet ihn und seine ganze hiesige Sekte. Da sucht man lieber Kräuter oder treibt Mineralogie, als daß man sich in leeren Demonstrationen verfinge. Die Idee kann ganz gesund und gut sein, aber man kann auch viel übertreiben.“ Hier spricht offenbar etwas von dem Überlegenheitsgefühl des selbsttätig spekulativen Kopfes! Der Geist der empirischen Beobachtung erscheint ihm als der geringere und bei der „Sekte“ maßlos überschätzt. Wie konnte er ahnen, daß Goethes intuitiver Geist auf jenem Wege längst zu demselben Ziele hinstrebte, zu dem Schiller den eigenen Weg erst noch finden sollte, — zu dem Ziel einer auf der tiefsten Wahrheit der Dinge ruhenden Kunst- und Lebensanschauung.

Ganz anders als ein Zerfließen seiner Träume in früheren Zeiten wirkten diesmal die Erfahrungen auf Schiller. Als ein ganzer Mann nahm er die Sache einfach hin. Er hatte die großen Männer zugleich doch gewogen und sich innerlich mit ihnen verglichen; was die geistige Kraft betrifft, hatte er bestanden. „Das Resultat aller meiner hiesigen Erfahrungen ist, daß ich meine Armut erkenne, aber meinen Geist höher anschlage, als bisher geschehen war.“ Den Grund der Armut hat er in Dresden erkannt; es ist der Mangel an Wissen, an gründlicher Bildung und Kenntnis der Wirklichkeit. Für diesen Mangel gibt es eine Abhilfe — im Fleiß. Zwar hat Schiller sich nie ganz zurückgezogen aus der Weimarer Gesellschaft, sondern den Montagsklub weiter besucht und den Freitagsklub „der Ledigen“ selber begründet. Doch ist im wesentlichen seine Weimarer Existenz dieser Epoche eine durchaus einsame gewesen. Seine angespannte Arbeit gehörte der

Geschichte des Abfalls der Niederlande. Er lernte kennen, was er noch nicht kannte, den beseligenden Fleiß, und wurde, was er noch nicht gewesen war, ein mächtiger Arbeiter. Ungern unterbrach er im August die angespannten Tage durch einen sechstägigen Ausflug nach Jena, obgleich dieser ihm in der Bekanntschaft der dortigen Professoren, im Eintritt in die Mitgliedschaft der Allgemeinen deutschen Literaturzeitung, des großen Rezensierorgans, und selbst in dem fernen Ausblick auf eine Jenenser Professur mancherlei neue Aussichten eröffnete. Erst über seiner Arbeit war ihm wieder wohl. Dies sind die Zeiten, in denen zehn, auch zwölf, auch vierzehn Stunden sein tägliches Pensum gewesen sind, in denen zuweilen abends auf seinem Pult noch unberührt das Mittagessen stand. Er erfuhr aber auch, daß sechs Stunden der zugleich empfangenden und gestaltenden Arbeit nicht so anstrengend sind wie eine Stunde reiner Phantasieschöpfung. Endlich — er fühlte, wie er in der Sicherheit der Lebenkenntnis wuchs. Ist doch als eine der köstlichsten Gaben dem Menschen gegeben, daß er etwas lernen kann, und ein hohes Glück liegt darin, wenn uns etwas klar wird von den ungeheuren Zusammenhängen der wirklichen Dinge. Dies stand, wie sich von selbst versteht, für Schiller voran, daß diese Arbeit ihm eine Notwendigkeit war im Aufbau seines inneren Lebens. Er wollte und mußte aufnehmen und verarbeiten. Daneben freilich war ihm wichtig herauszukommen aus der Lage des Paria, als die er die des bloßen Dichters empfand. Er mußte es zu Achtung und Sicherheit bringen auch im bürgerlichen Leben. Der beste Weg dazu war ein gelehrtes Werk von anerkannter Bedeutung. Man erträgt nicht gern die halbe Mißachtung und herablassende Duldung derer, die man geistig übersieht. Und es beurteilt nun einmal der gewöhnliche Mensch — der Kreis der Gewöhnlichkeit aber reicht weit — die Arbeit eines Mannes nach dem, was sie einträgt. Diese Position mußte genommen werden, es koste, was es wolle.

Der Mann, der in tief versenkter Arbeit über den Quellen-
 schriftstellern seiner Geschichte des Abfalls der Niederlande saß, hatte
 wenig mehr gemein mit dem schwärmerischen Jüngling in Mann-
 heim, der den „Carlos“ entwarf, obgleich allerdings der Carlos, der
 ganz noch eine freie Dichtung war, ihn zum Interesse gerade an
 diesem Stück der geschichtlichen Wirklichkeit geführt hatte. Aber die
 Freundin, die er damals gewann, stand ihm auch jetzt zur Seite,
 Charlotte von Kalb, sein einziger vertrauter Umgang. In Weimar
 betrachtete man ihr Verhältnis ohne Verwunderung, ja mit Achtung.
 Er besuchte sie täglich zweimal. Mit leidenschaftlicher Spannung
 hatte sie ihn erwartet. Wie in Betäubung nahm sie die ersten
 Tage ihres Zusammenseins hin. Sie entwarf Pläne zu dauernder
 Verbindung. Sogar ihre Ehe seinetwegen zu lösen war sie bereit.
 Er erfuhr aufs neue den Reiz ihrer großen, sonderbaren weib-
 lichen Seele und entdeckte immer neue Erscheinungen, die ihn
 entzückten, in dem Reichthum ihres Herzens. Für uns ist es doch
 nicht zu verkennen, daß er ihr vom ersten Tage an merklich ruhiger
 gegenüberstand. Sie konnte nicht mehr das Ziel seiner Wünsche sein.
 Seine Seele war eingenommen von Arbeiten, die sein Leben neu
 begründen sollten, allem Romantischen, allen Träumen abgekehrt,
 auf das Echte, Sichere gerichtet. „Alle romantischen Lustschlösser
 fallen ein, und nur was wahr und natürlich ist, bleibt bestehen.“
 Der Tag war nah, an dem er schrieb: „sie ist ein geistvolles, edles
 Geschöpf — ihr Einfluß auf mich aber ist nicht wohlthätig gewesen.“
 Nicht viel ferner war der Tag, an dem ihr Dichter ihr den größten
 Schmerz antat, den sie erfahren hat.

2. Lotte.

Nicht nach klugen Berechnungen, sondern, wie das Leben es
 liebt, als ein Geschenk, — nicht an der Stelle, an der er es mit
 männlicher Kraft erzwingen wollte, sondern durch einen Zufall am

Wege kam zu Schiller die Fügung, durch die sein Leben schließlich feste Form gewann.

Ende November besuchte er auf vielfache Einladung Meinungen und von dort aus Bauerbach und seine alte Wohltäterin Henriette von Wolzogen. Nie fühlte er so stark wie dort, wie sehr er ein anderer geworden. Die Magie der Orte war wie weggeblasen. „Ich fühlte nichts. Keiner von allen Plätzen, die ehemals meine Einsamkeit interessant machten, sagte mir jetzt etwas mehr. Alles hat seine Sprache an mich verloren.“

Wilhelm von Wolzogen überredete ihn zu einem Umweg über Rudolstadt, um dort seine „superflugen Cousinen“ zu besuchen. So ritten sie am 6. Dezember 1787 durch die Straßen der stillen kleinen Residenzstadt — als eine zu dieser Jahreszeit sehr ungewöhnliche Erscheinung.

Den Abend brachten sie im Gespräch mit den Damen zu. Es waren Frau Luise von Lengefeld mit ihren beiden Töchtern Karoline von Beulwitz und der noch unvermählten Charlotte. Früh hatten sie ihren tüchtigen, charaktervollen Vater verloren, der ein hervorragender Forstmann war. Die Mutter stand in Beziehungen zum Rudolstädter Hof. Mit sechzehn Jahren hatte man Karoline mit dem Herrn von Beulwitz verlobt. Aber sie fand in dieser Ehe keine Beruhigung für ihre Seele und stand zu ihrem Gatten im Verhältnis völliger Gleichgültigkeit und beinahe Abneigung. Charlotte, vier Jahre jünger als Karoline, geboren am 22. November 1766, sollte in Weimar Hofdame werden. Dazu gehörte die Beherrschung der französischen Sprache. Sie hatten daher im Jahre 1783 längere Zeit in Bevey am Genfer See zugebracht. Damals machten sie bereits auf der Rückreise in Mannheim — freilich ganz flüchtig — Schillers Bekanntschaft.

Blieb die gute Mutter — die chère mère, eine ausgezeichnete Frau, die Schiller später bei einer Todeskrankheit seiner Votter erst recht verehren lernte, — befangen in Gewohnheiten, Anschauungen

und Vorurteilen der adligen Kleinstadtgesellschaft, so waren die Töchter rechte Bürgerinnen der dichterisch-seelischen Welt, die der junge Dichtungsfrühling in Deutschland zum Blühen brachte, — von allen Seiten dichterisch angeregt und zur Teilnahme fähig und bereit auch an den großen und ernsten Gedanken, den philosophischen und geschichtlichen Interessen der Epoche, auch selber ein wenig dichtend, jede in ihrer Weise.

Frau von Stein liebte Lotte sehr und hatte sie oft auf ihrem Gute Kochberg bei sich zu Besuch. Dort lernte sie Goethe kennen, der ihr bald von Herzen zugetan war. Knebel machte sich eine Zeitlang gar starke Hoffnung auf ihre Hand. So hingen sie auch persönlich mit den Weimarer Literaturgrößen zusammen.

Wenn ein Roman Karolinens später für ein Goethisches Werk gehalten werden konnte, so zeugt das auf alle Fälle mindestens von einer außerordentlichen Gabe der Nach- und Anempfindung. Ihre Biographie des großen Schwagers (zuerst 1830) hat doch eigentlich für alle Lebensdarstellungen Schillers ein für alle Mal den Rahmen geschaffen.

Rührend war das gute Verhältnis der beiden Schwestern. Hier fiel denn wohl einstweilen Karoline die Rolle der Führerin zu. Dinehin hatte sie mehr von jener Begabung, die einen selbständigen Eindruck macht und daher im Gespräch mehr anzieht. Sie war die geistreiche Frau mit einem Stich ins Geniale. Man versteht, daß besonders in jener früheren Zeit Schiller in seinen Gesprächen die Gedanken mehr an sie gerichtet hat, wobei dann Lottchen wohl etwas zurücktrat. Die Verschiedenheit der Schwestern stellte sich erst im Verlauf des Lebens heraus. Moralisch gehörten sie zwei verschiedenen Welten an. Lotte besaß die Eigenschaften, auf die man ein Leben gründen kann, während sie der Schwester fast ganz abgingen. Karolinen fehlte es wohl etwas an jener Gewissenhaftigkeit gegen sich selbst, die eigentlich den zuverlässigen Menschen macht. Wie sie die erste Ehe verlezend

leicht nahm, so wurde sie, selbst in vorgerückten Jahren noch, von heftigen Leidenschaften, aber auch von leichteren Liebesgelüsten mehrfach ergriffen und war dann schnell geneigt, ihnen nachzugeben. Die haltlose Willkürlichkeit und Zufälligkeit ihrer Entschlüsse hat Schiller wie Lotte später oft verstimmt. Es ist ja aber leider keine Frage, daß gerade der Mangel an moralischer Festigkeit geistreiche Frauen von einer gewissen Art noch unterhaltender macht. Wenn in Karoline das Herz ewig unruhig und nicht ohne Selbstsucht schlug, so hatte Lotte den rechten stillen Sinn der Frau. Heiter und tief war ihr Gefühl für Natur, ruhig und unbefangen ihr Urtheil in dem nicht engen Kreise ihrer Interessen. Sie war schamhaft und liebte an andern die zarte Scham. Die unschuldigste Herzensgüte sprach aus ihren Augen; sich für andere zu opfern wäre ihr natürlich gewesen. Aus ihren Briefen tönt ein so reiner Klang. Immer meint man, besonders bei dem Ausdruck des Gefühls, sie müßten mit dem Silberstift geschrieben sein. War Karoline angelegt, in unruhigen Leidenschaften unbefriedigt durchs Leben zu gehn, so lag in Lottes Seele der Beruf für eine einzige, große, das Leben überdauernde Liebe.

Der erste Abend verlief auf das wohlthuendste. Begreiflicherweise bildete Schiller den Mittelpunkt des Interesses. Er hatte sofort den Wunsch, die Damen in Beziehung zu bringen zu dem, was ihn beschäftigte. Sein anziehend sanftes Wesen fesselte hier wie stets die Herzen. Man schied mit dem Gefühle, daß dieser Stunde noch viele andere guter Freundschaft folgen müßten.

In Schillers Leben verspürt man den still nachwirkenden Eindruck zunächst nur darin, daß er sich noch mehr von der Weimarer Welt zurückzog und in seine Arbeit vergrub. Auch kehrt jetzt in den Bekenntnissen an Körner der Gedanke an eine Heirat immer wieder. „Ich muß ein Geschöpf um mich haben, das mir gehört, das ich glücklich machen kann und muß, an dessen Dasein mein eigenes sich erfrischen kann.“ „Ich sehne mich nach einer

bürgerlichen und häuslichen Existenz, und das ist das einzige, was ich jetzt noch hoffe.“ Ende Januar oder Anfang Februar 1788 erscheint Lotte in Weimar, um an dem gesellschaftlichen Leben teilzunehmen. Auf einer Redoute sieht er sie wieder. Nun beginnen zwischen ihnen die zarten Briefe und Billets, anfangs noch befangen, wie auf Spigen gestellt. Das Gefühl kleidet sich noch in die Sprache der Galanterie. Aber wie viel stille Herzlichkeit blickt schon durch. „Sie werden gehen,“ heißt es am 5. April, „liebste Fräulein, und ich fühle, daß Sie mir den besten Teil meiner jetzigen Freuden mit sich hinwegnehmen.“

Es sollte keine lange Trennung sein. Schiller beschloß, den Sommer bei Rudolstadt auf dem Lande zuzubringen, und Lotte erbot sich, ihm ein schönes Quartier zu suchen.

3. Volkstädt und Rudolstadt.

Am 18. Mai reiste er von Weimar ab, war am 19. in Rudolstadt und siedelte am 20. Mai in die von Lotte für ihn ausgesuchte „sehr bequeme, heitere und reinliche“ Wohnung beim Kantor Unbehaun in Volkstädt — eine halbe Stunde von Rudolstadt — über. Mitte August zog er wegen des üblen Wetters in die Stadt. Erst am 12. November kehrte er nach Weimar zurück. An demselben Tage fuhr Lotte und Karoline nach Erfurt. Es war ein volles halbes Jahr beinahe täglichen Zusammenseins.

Zwar hatte Schiller beschlossen, eine „ausschließende, sehr nahe Anhänglichkeit“ an die Lengefeldsche Familie zu vermeiden. Der Verkehr aber, wie er sich ihm hier bot, tat zu sehr den tiefsten Bedürfnissen seiner Seele wohl, als daß er sich ihm nicht völlig hätte hingeben sollen; da er zudem beiden Schwestern — jeder in ihrer Weise — sich gleich zugetan fühlte, so fürchtete er nichts für die Freiheit seines Herzens. Sich aufzuschließen, sich mitzuteilen und zwar nicht in den kleinen Anliegen des Tages, sondern in

dem, was ihm Geist und Seele im Innersten erfüllte und bewegte, war für ihn eine gebieterische Notwendigkeit. Sie waren nicht wie die meisten Menschen und fast alle Männer befangen in den Zwecken ihres Ich. Sie waren auch nicht vermauert hinter Formen und Förmlichkeiten. Sie hatten die reine Empfänglichkeit, die er brauchte. Immer fand er bei ihnen, was für schöpferische Menschen die beste Erholung ist, ein gutes Gespräch mit Menschen, zu denen das Verhältnis klar und rein war. Und was trug er nun ihnen zu, — alles, was er schrieb und las. Er lebte es noch einmal und fühlte es lebendiger, indem er es mit ihnen teilte. Er war ja kein Fertiger, sondern mitten in der stärksten Entwicklung. So ist es keine Frage, daß er, indem er auf sie wirkte, zugleich unter ihren Einfluß trat. Hier wird die stille Einwirkung Lottens noch stärker gewesen sein als die sichtliche der lebhafteren Karoline. Diese regte viel Gedanken und Empfindungen in ihm auf. Was er brauchte, war etwas von Lottens reiner, in sich stiller Art. Alles Phantastische, Wilde, Unruhige, das etwa noch in ihm war, trat zurück. In seiner Seele erwachte die Sehnsucht nach der einfachen, wahren und schönen Lebensform, — derselben, die er für seinen Stil bei der Antike, bei den Griechen suchte. Denken wir noch die wunderbar glücklichen Umstände hinzu. Was Schiller diesen Umgang besonders teuer machte, war, daß sie seine Freiheit achteten. Er konnte sich die Tage mit seiner Arbeit einrichten, wie er wollte. Es war nicht der geringste Zwang. Nun hatte er sein Pensum für den Tag erledigt, dann kamen sie ihm entgegen, und sofort war das gehaltreichste Gespräch, der schönste Verkehr von Seele zu Seele im Gang, — ein Gespräch, wie es die wahrhaft geistreichen Menschen führen und lieben, das, voll ernster Fragen und wertvoller Gedanken, doch an seinem Gehalt nicht verliert, wenn es immer wieder in Neckereien, Spott und kleine Scherze überspringt. Noch nach Jahrzehnten klingt es aus Karolinens Schilderung wie

ein schwärmerischer Ton: „Wie wohl war es uns, wenn wir nach einer langweiligen Kaffeervisite unserm genialen Freunde unter den schönen Bäumen des Saaleufers entgegengehen konnten! Ein Waldbach, der sich in die Saale ergießt und über den eine schmale Brücke führt, war das Ziel, wo wir ihn erwarteten. Wenn wir ihn im Schimmer der Abendröthe auf uns zukommen erblickten, dann erschloß sich ein heiteres ideales Leben unserm innern Sinne. Hoher Ernst und anmutige geistreiche Leichtigkeit des offenen reinen Gemüths waren in Schillers Umgang immer lebendig; man wandelte wie zwischen den unwandelbaren Sternen des Himmels und den Blumen der Erde in seinen Gesprächen. Wie wir uns beglückte Geister denken, von denen die Banden der Erde abfallen und die sich in einem reinern leichtern Elemente der Freiheit eines vollkommeneren Einverständnisses erfreuen, so war uns zumute.“ Als Rahmen zu dem allen denken wir das holde wonnige Thüringer Land, zahlreiche Ausflüge in die herrliche Frühlings- und Sommerwelt, den heitersten geselligen Verkehr. Was auch kommen mochte, diese Menschen waren einander zur Notwendigkeit geworden, — nur daß Schiller sich hier nicht, wie bei Körners, abhängig machte, sondern vielmehr der Gebende, selber der Mittelpunkt war. Wie viel sagen die Worte: „Alle Bitterkeiten, die von jeher in mein Leben gemischt worden sind, haben keine andere Quelle gehabt als meine Einsamkeit in dieser geselligen Schöpfung; und die vielen fehlgeschlagenen Versuche, die ich angestellt habe, ihr zu entfliehen, haben sie mir nur drückender und unleidlicher gemacht. Ich wollte, daß ich Ihnen meine ganze Seele übertragen könnte! Es läßt sich gar wenig sagen, und schreiben noch weniger.“ Und die etwas späteren, in den Abschiedstagen geschrieben: „Heute vor einem Jahre waren Sie für mich so gut als garnicht in der Welt — und jetzt sollte es mir schwer werden, mir die Welt ohne Sie zu denken. Denken auch Sie immer wie heute! So ist unsre Freundschaft unzerstörbar wie unser Wesen!“

Noch in den letzten Wochen in Weimar hatte Schiller für Wielands „Teutschen Merkur“ das Gedicht „die Götter Griechenlands“ geschrieben. Die Hinwendung zu dem Vorbild der griechischen Poesie und besonders der griechischen Tragödie ist in der Entwicklung seines Geschmacks und seines Dichtertums das entscheidende Erlebnis dieser Epoche. Er las fast nichts als Homer; er übersezt aus Euripides, die Iphigenie in Aulis und einige Szenen der Phönizierinnen; er denkt an eine Übersetzung des äschyleischen Agamemnon. Freilich las er Homer nur in der Übersetzung von Voß und machte die eigenen Übersetzungen nach lateinischen und französischen Übertragungen. Der Urtext lag zum gelegentlichen Nachschlagen daneben. Auch so hofft er von dieser Beschäftigung die Reinigung seines Stils von modernen Spitzfindigkeiten und Künsteleien, eine Umkehr zur griechischen Einfachheit und vielleicht klassische Vollendung. Mit all dem, was ihm hier neu aufging, machte er die Freundinnen bekannt. Die homerischen „geflügelten Worte“ und Redewendungen dringen in ihre Briefe ein. Die Szenen aus den Phönizierinnen, insbesondere das Gespräch der Mutter, Jokaste, mit Polyneikes der das Heer gegen seine Vaterstadt Theben führt, sowie das spätere der beiden feindlichen Brüder Eteokles und Polyneikes verraten die Hand eines ganz großen Dichters. Hier ist wirklich elementare Größe in der Entwicklung der einfachen und schroff gegeneinander gesetzten Motive. Iphigenie in Aulis als vielfach und besonders in dem Verhältnis von Agamemnon und Klytämnestra hinüberspielend in bürgerliche Tragödie mit ihrer Jämmerlichkeit hat für unser Gefühl bei allen dichterischen Feinheiten gerade nicht die antike Stille und Größe, die Schiller suchte, und mutet uns seltsam modern an. Vielleicht aber lag sie ihm gerade darum zunächst näher. Der stolze Künstler zeigt sich bei Schiller darin, daß er jedes äußerliche Nachahmen der griechischen Redeformen verschmäht. Er gibt den Dialog in den modernen fünffüßigen Jamben, die Chöre in gereimten Strophen.

In dem Sprachklang der Chöre tönt es gelegentlich schon wie aus der „Braut von Messina“. Beide Übersetzungen erschienen in der „Thalia“.

„Die Götter Griechenlands“ sind das sentimentale Lied eines modernen Künstlers, dem antiken Geiste so fern stehend, wie sie eben ein Sehnsuchtslied sind; aber sogar der Inhalt dieser Sehnsucht ist ein rechter Ausdruck moderner Empfindungsweise. War es doch bereits ein Gedanke der Schillerschen Jugendphilosophie, sich die Natur beseelt zu denken. „Seelen träumt ich in die Felsensteine.“ Darum preist er die Alten, weil für sie alle Erscheinungen der Natur beseelte lebendige Wesen waren, handelnde Gestalten. Es war das goldene Zeitalter dichterischer Betrachtungsweise der Natur. Etwas zu bunt und lang zählt er diese mythischen Gestalten durch, aber freilich erfüllt das Ganze ein großer Schwung des künstlerischen Verlangens. Wie Poesie und Prosa stehen ihm in ihrer Weltanschauung Griechentum und Gegenwart einander gegenüber.

Mit weit vollerem Ton singt er in den „Künstlern“ von der großen Aufgabe der Kunst. Dieser Hymnus verhält sich zu der Rudolstädter Epoche wie das Lied „an die Freude“ zu der Freundschaftszeit mit Körner. So viel reifer und reicher ist er geworden; solch ein Strom neuer Gedanken rauscht in ihm; mit so viel Energie führt er sein Denken von userloser Metaphysik auf das Gebiet seines angeborenen Berufs, zur Kunst hinüber. Gerade da er, in wissenschaftliche Arbeit versenkt, von der Dichtung etwas abzurücken scheint, faßt er sich zusammen in diesem hohen Bekenntnis zur Weltmission der Kunst. Wie in seiner großen Natur alles gleich zum letzten Ausdruck drängt, so trägt er in dieser umfassenden Weise sein Ideal des zur Kunst veredelten Daseins vor, wie es in der Berührung mit dem schönen Leben der Freundinnen sich in ihm entfaltete. Und er selber fühlte ihren Einfluß darin.

Der Geist seiner neuen Epoche zeigt sich auch darin, daß die Bekenntnisdichtung sich einkleidet in die Form weltgeschichtlicher

Betrachtung. Die Kunst war es, — dies ist der durchgehende Gedanke —, die in dem unglücklichen Tiermenschen die Menschheit zur Entwicklung brachte. Daher beginnt er mit dem Bilde des Armenischen in seiner dumpfen Verlassenheit, der, ein blinder Spielball seiner sinnlichen Triebe, ratlos vor dem ungeheuren Gewirr des Universums steht. Da fängt er an, in einer ersten Ahnung künstlerischen Spiels den Umriß der Erscheinungen festzuhalten, und nun ist der Grund gewonnen für die Betrachtung, für die ganze ungeheure Arbeit der Wissenschaft, die alsbald kaum vor dem Gedanken der Unendlichkeit stehen bleibt. Zartere Gefühle keimen mit dem ersten Hirtenliede, — so erwachte das Sittliche im Menschen, begann das unaufhörliche Streben nach göttlicher Vollendung. Denn Gott ist die Wahrheit und das Gute selbst in seiner Reinheit.

Es ist eine gewaltige Kette, recht im Geiste idealistischer Philosophie; etwas von Plato selber, dem Künstlerphilosophen, lehrt in dem philosophischen Dichter wieder: erst das Tier, dann der Mensch, dann der reine Geist, Gott.

Wenig glücklich nimmt er die Wiedergeburt der Kunst in der Renaissancezeit in seine Schilderung mit auf. Aber ganz im großen Geiste seiner Grundgedanken — obschon hierzu erst von Wieland angeregt — führt er das Gedicht zu Ende. Die Kunst ist wie der Anfang, so die letzte Vollendung der menschlichen Kultur. Alles Erkennen soll in lebendiger Anschauung enden und in Schönheit übergehen; alles Leben sich adeln zum vollendeten Kunstwerk im Dasein des schönen Menschen. Schönheit ist Anfang und Ziel des menschheitlichen Lebens. Daß das Schöne die Hauptmacht ist, welche den Menschen zur Menschheit erzieht, — dieser Schiller'sche Grundgedanke kommt hier klar und deutlich zum Ausdruck. Schiller erkennt die menschheitliche Bedeutung der Kunst.

Das Gedicht leidet unter dem Ineinandergreifen der geschichtlichen und philosophischen Betrachtungsweise. Da gibt es dann Stücke, die wie eine in Verse gebrachte Abhandlung wirken.

Schiller zwar versucht, die Gedanken immer wieder zur Gestalt zu bringen, indem er das Ganze entwickelt als die Geschichte der Venus Urania, der himmlischen Göttin der Wahrheit und Güte, die sich mit dem dumpfen Tiermenschen in seinen Kerker einschloß, als Schönheit ihn emporlockt und am Ende der Zeiten als reine Wahrheit sich ihm enthüllen wird. Jedoch nicht in dieser durchgeführten Allegorie liegt die starke Leistung künstlerischer Gestaltungskraft. Mit einer plastischen Macht der Sprache ohnegleichen werden die Bilder des Menschen in den Epochen seiner Bahn vor uns hingestellt. Wahre Offenbarungen der Sprachgewalt, der rhythmischen Kunst und des symbolisch malenden Sprachklanges enthalten Strophen wie die von der ersten Menschwerdung: „Jetzt wand sich von dem Sinnenschlafe die freie schöne Seele los“ und so viele andere. Endlich kleidet das alles sich ein als ein einziger feuriger Ausruf an die Künstler und klingt in diesem Ausruf aus. „Der Menschheit Würde ist in eure Hand gegeben, bewahret sie.“ Was eine Abhandlung schien, wird zu einem gewaltigen Kriegslied. Und jedes unbefangene Gefühl empfindet es als ein Gedicht.

Jedenfalls ist dies einzige große dichterische Werk, das Schiller während der langen Studienjahre schuf, aus den letzten Tiefen seines Wesens genommen und heraufgeholt. —

Mit den Lengefeldschen Damen trat Schiller, wie sich von selbst versteht, in den ganzen Kreis ihres Lebens und ihrer Freundschaft. Karolinens nächste Freundin war das Fräulein Karoline von Dacheröden in Erfurt, die gleich begabt, gleicherweise durchdrungen von ihrer Überlegenheit über ihre Umgebung, gleich erhaben und sich überhebend über die Philisternormal, dabei wunderschön und zu einem Leben größeren und strengeren Stils angelegt, in der That ein seltener Mensch und etwas wie eine geborene Schwesterfreundin für die Beulwitz war. Zur Zeit ließ sie sich mit vielen Vertraulichkeiten von den Herrn Karl von Laroche und Wilhelm von Humboldt — damals 23 Jahre alt — umwerben. Später

wurde sie des letzteren Frau. Lottens Schwester schien vorzuschweben, daß diese sechs Menschen eine Art unsichtbarer Kirche miteinander bilden sollten, woraus denn, wie es bei solchen dünkelfhaften Einfällen geht, nichts geworden ist, als daß sie gelegentlich bei ihren Zusammenkünften rechte Leere und Langeweile fühlten. In dieser unsichtbaren Kirche wäre der Koadjutor Karl von Dalberg, Statthalter des Kurfürsten von Mainz in Erfurt, der Papst gewesen. Für Schiller erfüllte ihn die wärmste Bewunderung und Liebe. Sobald er Fürstprimas war, wollte er ihn namhaft unterstützen. Bei allen Plänen rechnete Schiller darauf. Da aber der alte Erzbischof von Mainz so rücksichtslos war, erst 1802 zu sterben, so wurde dieser Posten immer wieder als ein toter in die Schillersche Lebensrechnung eingestellt. Auch mit Humboldt entwickelten sich jetzt noch keine näheren Beziehungen. Erst unter ganz andern Bedingungen wurde er bei ernster Arbeit Schillers treuer und verständnisvoller Freund.

Von allen mit fieberhafter Spannung erwartet kam für die kleine Schar ein großer Tag am 7. September 1788. Goethe besuchte das Lengefeldsche Haus. Die Verbindung mit Schiller sollte angebahnt werden. Hier war der größte Mann der deutschen Literatur, und nun hieß es im letzten und wichtigsten Fall: wie steht er zu dir? wie bestehst du vor ihm? Es war der aus Italien zurückgekehrte Goethe, — zurückgekehrt in einem neuen Bewußtsein seines Künstlertums, mit dem Entwurf eines ungeheuren Lebenswerks im Kopf, von dem niemand etwas ahnte. Sein ganzes Streben ging auf die Wahrheit der Dinge. Ihrer wollte er in schauender Erkenntnis innwerden, indem er der Natur ihren bildenden Gedanken ablauschte. Ebenso heiß rang er um die Erkenntnis des menschlich-geschichtlichen Lebens und um die Einsicht in die Kunst. Auch für seine Dichtung schwebten ihm neue Ziele vor, eine Poesie für reife Männer, in der das Leben sich offenbaren sollte in seiner tiefen Wahrheit und Gesellichkeit, in seinen

ewig gleichen Formen. Der große Stil war das Ziel seines Ringens, wie er ihn an der Antike und zwar dort als einen natürlichen Ausdruck für den Lebensstil jener vergangenen Volkszustände zu verstehen meinte. Sein ganzes Wesen war daher ein einziger Widerwille gegen jedes Sturm- und Drangwesen und gegen jede phantastische Übertreibung in der Kunst. Der Dichter der Räuber und des Don Carlos galt ihm für ein Hindernis auf seinem Wege. Für Goethe gab es von vornherein mit diesem Manne keine Möglichkeit eines Verhältnisses.

Schillers Bericht an Körner vom 12. September befließigt sich noch einmal der objektiv ruhigen Darlegung, die er bei den Briefen aus Weimar beobachtet hatte. Doch hört man den Unterton der wahrhaft furchtbaren Enttäuschung heraus. Goethe hat mit ihm eine weltmännisch feine und interessante Unterhaltung geführt, aber nicht die Spur eines Wunsches bliden lassen, auf Schiller und seine Lage einzugehen. Es war ihm wohl beim Blättern im Merkur das Gedicht „die Götter Griechenlands“ aufgefallen; er hatte das Heft mitgenommen. Aber Goethe war gegangen, wie er gekommen war, ohne daß eine nähere Beziehung sich gebildet hatte. An demselben Tage, an dem Schiller an Körner schrieb, berichtete Frau Herder ihrem Mann nach Italien von dem mit Goethe unternommenen Ausflug, auch daß Schiller in Rudolstadt war. „Goethe betrug sich gut gegen ihn, und es war eine gute Stimmung.“ Auf der Rückfahrt hatte Goethe, durch Schillers Gedicht angeregt, den Frauen ein Stück seiner großen Aufgabe enthüllt, — wie er den griechischen Götterkreis als Darstellung der Grundformen menschlichen Lebens zu deuten gedachte. „Er war in der Stunde, da er dies alles sprach, recht in seinem Himmel.“ Offenbar hat er selbst nach dem empfundenen Zwang sich wieder in seine Welt zurückgeführt. Bei dieser seiner Darlegung der großen objektiven Aufgabe trat jedenfalls der unermessliche Unterschied gegenüber Schillers schwärmerischen Subjektivismen

hervor. Die oberflächlichen Beobachter, die nur die gewöhnlichen Maßstäbe gesellschaftlicher Berührungen anlegen, waren von dem Tage hochbefriedigt. Der tiefere Sinn fühlte: in dem Verhältnis zwischen Goethe und Schiller stand das Thermometer auf Null.

Es muß ausgesprochen werden, daß in jenem Jahr der Gedanke an Goethe ein Pfahl in dem Fleisch des Schillerschen Lebens gewesen ist. Wer hier in seine Stimmungen eindringen will, wird sagen müssen: er hatte das dunkle Gefühl, vor etwas ganz Fremdem, ganz Unbekanntem zu stehn, über das er doch nicht so einfach im Sinne der eigenen Art sich hinwegsetzen konnte wie bei den andern. Er fühlte das Recht, vielleicht das höhere Recht dieser so fest in sich geschlossenen Persönlichkeit. So wurde er aus der mühsam errungenen Sicherheit herausgesetzt. Dabei aber war er sich mit Recht der Reinheit und Größe des eigenen Strebens und auch des eigenen Könnens bewußt. War er denn nichts, gar nichts für diesen Mann? das wurmte und fraß. Nicht einmal so viel, um einen flüchtigen Blick der Beachtung zu verdienen? ja, was Schillers Art noch immer so völlig fremd war, um auch nicht das leiseste Bedürfnis nach einem Moment der Ergießung zu wecken? Immer stieß er auf diese entsetzliche reine Sachlichkeit. Da kommen dann die empörten Klagen über Goethes Art, das ganze Leben auf den höchsten Genuß der Eigenliebe zu berechnen, indem er nach allen Seiten Aufmerksamkeiten ausstreue und doch sich selber immer ganz zurückbehalte; dazu tritt ein fast fieberhafter Ausdruck des Wunsches, ihn aus seiner Hoheit und Sicherheit herauszubringen. Schillers Gefühl für ihn ist „eine ganz sonderbare Mischung von Haß und Liebe“. Einen solchen Menschen, der so gar nichts menschlich Hingebendes hat, sollten die Menschen nicht aufkommen lassen. Und wenn Goethe in der ganzen Überlegenheit nicht nur des größeren und reiferen Geistes, sondern auch des großen Herrn Schiller gegenübertritt, — dann klingt es wohl wie ein Aufschrei aus Schillers Seele: „Wie leicht ward sein Genie

von seinem Schicksal getragen, und wie muß ich bis auf diese Minute noch kämpfen“. Oder es kommt gar zu dem furchtbaren Wort: „dieser Mensch, dieser Goethe ist mir einmal im Wege“. Es bedrückt ihn schwer, wie er noch auf Jahre durch seine Schulden in seinem besten Streben gebunden ist.

Er wußte nicht, daß in Wahrheit in dem ablehnenden Verhalten Goethes für ihn die schönste Hoffnung und das höchste Ziel aufgetan war. Allen Menschen gegenüber war er also doch noch nicht so weit, nach wenigen Unterredungen sich zu ihnen die innere Stellung geben zu können, bei der sein Selbstgefühl geborgen war. Es gab einen Gipfel, zu dem er noch emporklettern mußte mit Aufgebot seiner letzten Kraft. Aber er hat auch diesen genommen. Jetzt erwartete er, Goethe werde ihm die Hand entgegenstrecken. Später hat er sie ihm mit stolzem Freimuth hingereicht. Und nun war es an Goethe, dankbar anzuerkennen. Er erkannte in Schiller den Mann, der als der erste ihn in der Tiefe seiner Ziele begriff. Ob er wollte oder nicht, zu diesem Manne mußte er hinübertreten. Er konnte nicht anders. Schiller eroberte Goethes Freundschaft als die Krönung seiner Bildungsarbeit.

Für den Augenblick bestärkte ihn auch dies Erlebnis in dem Entschluß, das Höchste aus sich zu machen und so die Menschen zu zwingen, auch wenn sie nicht wollten. „Es ist eine Sprache, die alle Menschen verstehen, diese ist, gebrauche deine Kräfte.“ Offenbar um die volle Unbefangtheit zu erweisen, besprach er die Goethische Iphigenie und den Egmont in der „Allgemeinen Deutschen Literaturzeitung“, kühl und als ein Ebenbürtiger. Den Helden der genialen Lebensführung in Egmont erkannte er nicht. Wer zweifelt aber, daß dies Werk, in der Genialitätsepoche entworfen und in Italien vollendet, wirklich einen Zwiespalt in sich trägt, und daß Schiller mit vollem Recht die willkürliche Herabsetzung des dramatisch-tragischen Interesses tadelte? Sein Meisterwerk produktiver Kritik gab er im „Merkur“ in den Briefen über

seinen eigenen Don Carlos. Es ist überaus bequem, über diese Arbeit immer nachzusprechen, daß Schiller hier mit Advokatenkünften über innere Brüchigkeiten seiner Dichtung hinwegtäuschen wolle. Tatsächlich stellt er in glänzend geistreicher Weise den Hauptgesichtspunkt auf, unter dem sein Werk zu betrachten ist. Auch von seiner Analyse der Motive für Posas Opfertod hätte man nur ruhig lernen sollen. Die Erfindung des Opfertodes bleibt freilich eine tragisch unbrauchbare. Ohne Freude arbeitete er am Geisterseher fort. Im „Spiel des Schicksals“ stellt er knapp und markig die Geschichte des Generals Rieger dar und beweist das Talent auch für die historische Anekdote größeren Stils.

Das Hauptwerk der Zeit, das nicht nur vollendet wurde, sondern auch bereits erschien, war der erste Band seiner Geschichte des Abfalls der Niederlande. So trat der Dichter der „Räuber“ plötzlich unter die angesehenen politischen und historischen Schriftsteller Deutschlands. Die Historiker von Fach rühmen die Sorgfalt seiner Quellenbehandlung, überhaupt den großen Fleiß der Arbeit. Den unbefangenen Leser erfreut noch heute das wahrhaft bedeutend aufgefaßte Bild einer großen geschichtlichen Bewegung. In mächtigen Zügen führt er den Gegensatz der spanischen Weltmonarchie und der holländischen Republiken, zugleich den der beiden Konfessionen vor uns herauf. Mit starker Hand stellt er dann die handelnden Personen hin. Was sind das für Seiten, auf denen kurz hintereinander die Charakterköpfe Philipps II., Oraniens, Egmonts und Granvellas vor uns auftauchen und — wieder in anderer Weise meisterhaft — das Bild der Margarete von Parma. Hier bemerkt man die Lust des jungen Schriftstellers zu lernen. Weit entfernt, sich diese Dinge nach seinen Ideen zurechtzulegen, möchte er sich vielmehr ganz durchdringen von dem Reichtum, den die Natur in den Seelen handelnder Menschen zu entfalten weiß. Die ganze massige Bewegung mit ihren immer neuen überraschenden Wendungen erzählt er mit spannender imposanter Kraft. Nirgends

versagt die Gabe der psychologischen Verdeutlichung. Alles entsteht vor uns unter den besonderen Bedingungen nach durchaus glaublichen Motiven der in ihren Begehungen ewig gleichen menschlichen Natur. In hohem Grade empfängt man daher von dem Geschehen den Eindruck der Notwendigkeit. In diesem Bedürfnis der seelischen Verdeutlichung verrät sich der Dichter ebenso wie in dem großen Zuge der wahrhaft künstlerischen Darstellung. Ein vollwertiges Kunstwerk der Geschichtsschreibung war entstanden.

4. Professur in Jena. Verlobung.

Der Erfolg des geschichtlichen Erstlingswerks war groß. Schiller konnte anfangen, Schulden abzuführen und seine Verhältnisse in Ordnung zu bringen. Vor allem war der erste Grund zu der so heiß ersehnten bürgerlichen Existenz und Achtung in der gelehrten Welt gelegt. Nun brachte ihm dieser erste Versuch gelehrter Betätigung sogar eine Professur. Da Eichhorn Jena verließ, nahm man ihn für eine außerordentliche und freilich auch unbesoldete Professur der Geschichte in Aussicht. Gute Freunde und Freundinnen waren hinter den Koulissen tätig. Goethe aber nahm die Angelegenheit in die Hand. In einem eigenhändigen Pro memoria brachte er im Einverständnis mit dem eigenen und dem Gothaer Herzog die Sache vor das geheime Konsilium, da Schiller geneigt sei, einem Ruf zu folgen, sich durch Schriften und besonders durch seine Geschichte des Abfalls der Niederlande einen Namen erworben habe, von Personen, die ihn kennen, auch von Seiten des Charakters und der Lebensart vorteilhaft geschildert werde, auch im Betragen ernsthaft und gefällig sei, „und man kann glauben, daß er auf junge Leute guten Einfluß haben werde“. Er unterließ nicht, gebührend hervorzuheben, daß diese Akquisition ohne Aufwand zu machen sei. Schiller hatte alsbald das Gefühl, daß er sich habe übertölpeln lassen. Die Erwerbung des Magisterdiploms kostete beträchtliches Geld. Ein bedeutender Verlust an

seinem Hauptkapital, der Unabhängigkeit und Zeit für schriftstellerische Arbeiten, war mit der Übernahme der Professur verbunden. Im Dezember 1788 erhielt er das vorläufige Reskript der Bestallung und zwar nominell zum Professor der Philosophie, da die Geschichtsprofessur bereits versehen war.

Im März mietete er seine Wohnung (in der Jenergasse 26) bei den Demoiselles Schramm, in der sogenannten Schrammei, wo er bis zum 7. April 1793 gewohnt hat, — ein Haus von oben bis unten mit Studentenwohnungen angefüllt. Beziehungen achtungsvoller Freundlichkeit haben sich, als er im Mai wirklich übersiedelte, mit den Theologen Griesbach und Paulus, mit dem Philosophen Reinhold, dem Juristen Hufeland, mit Schütz, dem Herausgeber der Jenaer Literaturzeitung, hergestellt. Die Frauen der Jenaer Gesellschaft waren Schiller nicht angenehm. Frau Griesbach — übrigens eine wahre und getreue Freundin — konnte ihm durch täppisch zudringliche Vertraulichkeit recht lästig werden.

Am 26. Mai 1789 abends um 6 Uhr bestand er mit seiner Antrittsvorlesung rühmlich und tapfer das Abenteuer auf dem Katheder. Wie sich's gehörte, wenn Friedrich Schiller zur deutschen Jugend sprach, war der größte Teil der Jenenser Studenten zugegen. Reinholds Auditorium mit seinen 80 Plätzen reichte bei weitem nicht. Man beschloß, in Griesbachs Saal, der für 400 Raum bot, aber am andern Ende der Stadt lag, umzuziehen. Die ganze Menge rannte und drängte sich die lange Straße herunter, um noch einen Platz zu bekommen. Feuerlärm entstand, — die Wache trat unter das Gewehr. Dann fliegt die Erklärung von Mund zu Mund: der neue Professor liest. Wie durch Spießruten folgt Schiller mit Reinhold unter den Augen der ganzen Stadt dem Strom. Auf dem mühsam erreichten Katheder hat er mit den ersten Sätzen die volle Ruhe, spricht kraftvoll und klar und macht großen Eindruck, so daß auch bei der zweiten Vorlesung die Zahl der 500 Hörer unvermindert bleibt. Die begeisterte Jugend

bringt ihm abends ein dreifaches Vivat und Nachtmusik unter seinem Fenster.

Die beiden Vorlesungen hat er im Deutschen Merkur als Abhandlung herausgegeben unter dem Titel: „Was heißt und zu welchem Ende studiert man Universalgeschichte?“ Wie läßt sie uns hineinschauen in die Bewegung der Schillerschen Gedanken!

Da bist du nun also, Friedrich Schiller, — so scheint er zu sich zu sprechen, — Professor der Geschichte. Du sollst junge Leute hineinführen in ein großes Fach des Wissens zur Vorbereitung auf ihren künftigen Beruf. Was fängst du in dieser sonderbaren Lage an? Von Geschichte weißt du nichts. Überhaupt aber liegt es nicht in deiner Art, Fachgelehrter und Fachlehrer zu sein, — ja, was man so für den äußeren Zweck der Berufsbildung braucht, verstehst du nicht einmal zu schätzen. Dir ist immer an den Dingen, an der Wissenschaft nur das wichtig gewesen, wodurch du selber innerlich gewachsen bist, dich in deiner Stellung zum Leben gefestigt hast. Deine Art ist nicht, ein Fach zu lernen, sondern Gedanken zu erleben. Was sollen die Studenten bei dir suchen?

Aber dann richtet ihn der rettende Gedanke auf. Ist es nicht überhaupt der Standpunkt des untergeordneten Menschen, für ein Fach zu lernen und für einen äußeren Zweck? Sollt' es nicht auch für die Studenten das Wichtigste sein, daß sie als Menschen wachsen und um ihrer lebendigen Bildung willen in Verkehr treten mit einer lebendigen Persönlichkeit, welche nach Wahrheit ringt, um sich in ihrer Menschheit zu vollenden? Und mit kühner Wendung faßt er den für ihn einzig möglichen Entschluß. Er wird bewußt auf jeden Versuch verzichten, ein Fachprofessor zu werden. Er wird in seinen Studenten sich nicht an das künftige Berufswesen, sondern an den Menschen wenden. Unter dieser Grundidee gestaltet er die Rede, mit der er sich einführt.

Überlassen wir dem Brotgelehrten, in peinlicher und ängstlicher Mühe sich das kümmerliche Wissenshäuschen zusammenzu-

scharren, das ihn für einen bürgerlichen nährenden Beruf befähigt. Lassen wir ihm die Mißgunst gegen jedes freie Streben, den Neid auf jeden besseren Erfolg, die Enge des Blicks und der Seele, die sich um keinen Preis herausverirren mögen aus dem kleinen Kreise, der Amt und Geld bringt. Der philosophische Kopf lernt, weil er begreifen will. Jedem Mitarbeiter ist er dankbar, jeder Fortschritt des Wissens wird ihm zur Lust, wenn er irgend zu der großen Einheit strebt, in der alle Teile der Erkenntnisarbeit zusammengreifen.

Schiller will lesen für philosophische Köpfe. Er hatte trotz allem den Ton getroffen, der den großen Universitätslehrer macht. Denn das ist derjenige, der die eigene Arbeit unter dem höchsten Gesichtspunkt sieht und die Hörer vor die höchste Aufgabe stellt. Aller gute Wille des Menschen erwacht, wenn man ihn ernst und heilig nimmt. Die studierende Jugend aber hungert und dürstet — heute wie damals — nach Ideen. Es liegt an ihren Lehrern, so oft sie einen äußerlich gerichteten, leeren und ideenlosen Eindruck macht.

Nun spricht Schiller von der Universalgeschichte als Objekt für einen philosophischen Kopf. Als schriebe er die Eingangstrophien seiner „Künstler“ um, so stellt er das Bild des Armenmenschen in seiner Dumpfheit dem lichten Bilde der Gegenwart, dem Zeitalter der Vernunft, gegenüber. Wieder mit dem Instinkt des geborenen Lehrers paßt er in einer geistreichen Auseinandersetzung die Hörer mit dem, was ihnen vor Augen liegt. Damit sie, so wie sie sind, in diesem Hörsaal sich zusammenfanden, dazu mußte die ganze Arbeit der Geschichte geschehn. Zur Universalgeschichte gehört alles, was im Gange der Zeiten als ein Moment mitgewirkt hat zur Emporentwicklung der gegenwärtigen Zustände. Freilich sehen wir von dem Gang der Geschichte, der ein gleichmäßiger Strom war, nur einzelne Wellen. Ohne Kunde liegen uns die Zeitalter vor Entstehung der Sprache und sogar noch die vor Erfindung der Schrift; sagenhaft sind die ältesten, lückenhaft die späteren Überlieferungen. Hier setzt die ergänzende Arbeit des

Historikers ein, diejenige (möchten wir in Schillers Sinne hinzusehen), zu der er ein Stück Dichter sein muß. Er sucht den Zusammenhang herzustellen in einem einheitlichen Gefüge von Ursachen und Wirkungen. Dabei stützt er sich, indem er nach der Analogie eigener und späterer Erfahrungen das Frühere zu verdeutlichen sucht, auf die unveränderliche Einheit der Naturgesetze und des menschlichen Gemüts. Die Ereignisse früher werden sich so erklären wie die später erlebten. Die Geschichte soll uns psychologisch deutlich werden. Schiller deutet auf das Verfahren, in dem seine eigene Stärke lag.

Das allerlezte Ziel freilich wäre das wirkliche Verstehen des Geschehens. Dies hätten wir, wenn uns die höchste Notwendigkeit aufginge in einem Zusammenhang der Mittel und Zwecke, — wenn wir die Ziele der Vorsehung begreifen könnten, um deren willen sie das Frühere fügte, damit das spätere Endziel möglich wurde. Doch würde dieser Gedanke, zu früh in unsere Forschung hineingetragen, sie arg verwüsten. Es ist nur die letzte Idee, der wir uns nähern. Aber schon die Annäherung an diesen Gedanken der göttlichen Weltordnung gibt der Tätigkeit des Geschichtsforschers einen hohen Wert.

In dieser Arbeit an dem vielleicht größten Gegenstande der Erkenntnis liegt eine unmittelbare sittliche Erhebung, in die Schiller seine Rede ausklingen läßt. Auch darin verstand er das Gemüt der Jugend und des richtigen Hörers. Sie wollen menschlich wachsen in ihrer geistigen Anspannung. Sie sehnen sich — wenn es ihnen nur zuteil würde! — danach, mit ihrem ganzen Menschen beim Lernen und Arbeiten beteiligt zu sein. Die Geschichte in ihrem ewigen Gang überdauert die Menschen und die Geschlechter. Sie sieht das selbstische Wollen sich auflösen in höheren Wirkungen. Sie sieht, „daß der selbstsüchtige Mensch niedrige Zwecke zwar verfolgen kann, aber unbewußt vortreffliche befördert“. Alle Zeiten haben gearbeitet für unser menschliches Jahrhundert. So sollen

auch wir uns als Arbeiter fühlen für die kommende Zeit. „Ein edles Verlangen muß in uns entglühen, zu dem reichen Vermächtnis von Wahrheit, Sittlichkeit und Freiheit, das wir von der Vorwelt überkamen und reich vermehrt an die Folgewelt wieder abgeben müssen, auch aus unsern Mitteln einen Beitrag zu legen und an dieser unvergänglichen Kette, die durch alle Menschengeschlechter sich windet, unser fliehendes Dasein zu befestigen. Wie verschieden auch die Bestimmung sei, die in der bürgerlichen Gesellschaft Sie erwartet — etwas dazu steuern können Sie alle! Jedem Verdienst ist eine Bahn zur Unsterblichkeit aufgetan, zu der wahren Unsterblichkeit meine ich, wo die Tat lebt und weiter eilt, wenn auch der Name ihres Urhebers hinter ihr zurückbleiben sollte.“

Nach dem glänzenden Beginn kam für Schiller ein arbeitssames Dozentenleben. Er ist das Gefühl nie ganz los geworden, daß er in die Universitätswelt doch eigentlich nicht gehörte. Zu anders gerichtet war sein Wesen; zu sehr bedeutete auch dies für ihn in Wahrheit nur einen Durchgangspunkt zum Herausarbeiten seines angeborenen inneren Berufs. Nie konnte er wirklich aufgehen in den so besonderen Interessen der akademischen Welt und ist in diesem Sinne unter den Professoren immer fremd geblieben. Von der charakteristischen Kleinheit und neidischen Gehässigkeit der akademischen Kollegen bekam er gleich im Anfang ein starkes Stück zu spüren, als der Professor der Geschichte Heinrich — dieser Heldentat allein verdankt er seine Unsterblichkeit — das Plakat der Schillerschen Antrittsvorlesung in den Buchläden durch den Pedell herunterreißen ließ, weil sich Schiller auf ihm als Professor der Geschichte (statt der Philosophie) bezeichnet hatte. „Ist dies aber nicht erbärmlich?“ „Mit solchen Menschen habe ich zu tun.“ Seine Seele lebte in der beständigen Sehnsucht nach den Freundinnen in Rudolstadt. Bei einem kurzen Besuch in Jena hatte er wenig von ihnen, — gerade genug, um die Sehnsucht noch zu steigern.

Mit der Arbeit des neuen Amtes nahm er es ernst, soweit es ihm bei seiner Lage möglich war. Im ersten Semester las er allerdings nur ein zweistündiges Publikum „Einleitung in die Universalgeschichte“ (am Dienstag und Mittwoch von 6—7 Uhr abends), in den darauf folgenden aber Semester für Semester eine fünfstündige Privatvorlesung, in der er jedesmal eine große Epoche der Weltgeschichte behandelte. Er ist dabei wirklich von der ersten Menschengesellschaft bis in das siebzehnte Jahrhundert vorge drungen. Daneben las er in einem einstündigen Publikum einmal über römische Geschichte, ein andermal über die Kreuzzüge, später über die tragische Kunst. Da er in der ersten Zeit ablas, war jeden Tag eine ganze Vorlesung auszuarbeiten. Später sprach er nach seinen Notizen frei, wodurch er einige Stunden für seine sonstige Arbeit gewann und noch lebendiger wirkte. Er erlebte, nicht ohne ein Gefühl der Enttäuschung, was doch ganz natürlich war, daß die Zahl der Zuhörer sehr zurückging, — von 500 im ersten Semester auf 32 im zweiten (in dem er sich aber auch mit seiner Ankündigung um 14 Tage verspätet hatte). Daneben wollte die ausgedehnte schriftstellerische Arbeit besorgt sein, für den Deutschen Merkur und für die Thalia. Ferner gab er ein großes Sammelwerk mit reichlicher Hilfe anderer heraus, — die einzelnen Abteilungen eröffnete er mit universalhistorischen Übersichten. Es war die „Allgemeine Sammlung historischer Memoires, vom zwölften Jahrhundert bis auf die neuesten Zeiten, durch mehrere Verfasser übersetzt, mit den nötigen Anmerkungen versehen und jedesmal mit einer universalhistorischen Übersicht begleitet und herausgegeben von Friedrich Schiller, Professor der Philosophie in Jena“. Der erste Band erschien im November 1789. Von einem früheren Sammelwerk, das er begonnen, der „Geschichte der merkwürdigsten Rebellionen und Verschwörungen“ hat er Ende 1788 nur den ersten Band herausgegeben und auch in diesem nur die Einleitung beige steuert.

Etwas vom Schönsten akademischen Lebens ist Schiller doch zuteil geworden. Es sammelte sich um ihn ein kleiner Kreis junger Männer, die meist denselben Mittagstisch mit ihm nahmen, und denen er weit mehr Freund als Lehrer war. Die Innigkeit und der Reichtum dieser Beziehungen nahm mit den Jahren zu. Lotte nahm an ihnen teil. In rührender Weise bewährten sie sich in den Zeiten des schweren Leidens. Aber auch um den Genesenden schloß sich alsbald wieder der reiche und anregende Kreis. Da war der Sohn der Frau von Stein, Goethes früherer Zögling, Fritz; dann Fischenich aus Bonn, ein tüchtiger und ernster Mensch, später Rechtsprofessor in seiner Vaterstadt, der Lotte Mutter nannte und sie ihn Sohn. Behaghel aus Adlerskron, ein Livländer, war aus russischem Militärdienst ausgeschieden und studierte in Deutschland. Karl Graß, gleichfalls aus Livland, wurde Maler. Dr. Erhard aus Nürnberg, ein philosophischer Arzt, belebte den Kreis. Richard aus Frankfurt a. M., die Schwaben Göriz und Niethammer kamen hinzu. Friedrich v. Hardenberg — später als Dichter Novalis genannt — brachte seine reiche Seele und seine schwärmerische Liebe und Verehrung für Schiller. Man ahnt das bewegte geistige Leben unter diesen so verschiedenen begabten Menschen. Gerade trat Schiller aus der Carlosstimmung, in der er die Welt im Medium der Jünglingsempfindungen sah, hinüber in die ernste Arbeit des reifen Mannesalters. So vermochte er mit ihnen zu fühlen und zugleich mit seinem Ernst ihnen vorzuleuchten. Er hatte selbst die größten Krisen innerer Entwicklung noch vor sich. Er konnte von ihnen lernen und hat durch seinen Umgangskreis den entschiedensten Einfluß erfahren, indem das immer wieder mit Leidenschaft aufgenommene Gespräch über die Kantische Philosophie sein Interesse in dieser Richtung bestimmte. Er aber brachte zu ihnen seine außerordentliche Gabe des dialektischen Gesprächs, seine Kunst, Gedanken aufzufassen und selber erst die in ihnen liegende Tiefe und Bedeutung zu entwickeln. Er gab

die Energie seiner ganz und gar aufs Geistige gerichteten Persönlichkeit; er nahm sie mit in seinem gewaltigen Streben nach dem Unendlichen, dem Letzten, der wahrhaft philosophischen Gewißheit; darüber hinaus aber lag das noch höhere Ziel, im Verkehr mit der Wahrheit einen rechten Menschen in sich auszubilden. In solcher Verbindung des Universitätslehrers mit seinen Schülern, — dem Allerbesten, was das Universitätsleben gibt, — bei der im aufrichtigen Streben nach der Wahrheit eine Verbindung von Seele zu Seele sich bildet und die Wissenschaft, aus den Büchern heraustretend, lebendig wird im Gespräch des älteren mit den jüngeren Freunden, stellt gleichsam der älteste und wahre Begriff der Akademie sich her, wie ihn Plato, die sokratische Liebe zu den Jünglingen zur Gesellschaftsform festigend, geschaffen hat. In höherem Sinne als mancher Fachgelehrte war Schiller hier „akademischer“ Lehrer. Er gab seinen jungen Freunden ins Leben mit, was wirksamer ist als fachwissenschaftliche Belehrung und was, wie die Erfahrung zeigt, allein in dankbarem Gedächtnis gehütet wird: die Erinnerung an einen großen reinen Menschen, an einen ganzen Mann.

Das Semester ging zu Ende. Schiller eilte nach Lauchstädt, wo Karoline und Lotte zur Kur waren. Da führte die kluge Karoline die Entscheidung herbei. Sie verriet Schiller, daß Lotte ihn liebe. Er reiste weiter nach Leipzig und schrieb am 3. August 1789 von dort seine Werbung. In ihrer stillen schönen Weise gab Lotte schriftlich ihr Jawort. In Leipzig bei Körners haben sie sich zuerst als Brautleute gesehen. Der alte Freund zeigte leider wenig Mitfreude bei ihrem Glück. Für Schiller war es die Lösung so langer Unruhe und Zweifel. Je mehr die Verlobung einstweilen geheim blieb, um so reiner war ihr Glück. Auch das Letzte durfte er als erreicht ansehen, die häusliche Existenz mit einer geliebten Frau, die dem Flüchtling ein Heim gab unter jenen Menschen, zu deren Kreise er sich gern rechnen wollte, und unter

denen er doch noch immer ein Fremder geblieben war. Und wenn sie nun noch eingemauert blieben, jeder in seiner eigenen Welt, so brauchte er sie nicht mehr, — er hatte seine Welt für sich.

Eigen, rein und groß ist der Ton, in dem bei Schiller das Gefühl der Liebe klingt. Da ist der Ruf der Zuversicht, daß sein bestes Leben ihm neu zurückkommen wird. „Ich fühle, daß eine Seele in mir lebt, fähig für alles, was schön und gut ist. Ich habe mich selbst wieder gefunden.“ Alle Gedanken in ihm nehmen einen höheren Schwung, und alle führen auf seine Liebe zurück. Er entdeckt vor den Herrlichkeiten der Natur, wie nur wir ihr den Reichtum unserer Seele leihen; an ihrer ewigen Gleichheit und Beharrlichkeit gewinnen wir nach aller Unruhe unserer Leidenschaften unsere Ruhe wieder. „Aber ich lasse mich von meinen Träumereien fortreißen — — Die Erinnerung an euch führt mich auf alles, weil alles wieder mich an euch erinnert.“ „Ich weiß, wo ich mich immer finde.“ Er erfährt das Gefühl, das die große Liebe macht, — daß sie sein ganzes Leben sei, das Leben selber, — daß sie also auch gewesen sein muß, solange dies Leben dauert, und er spricht dies Gefühl in tiefsinnigen und tiefbewegten Worten aus. Er las ihre Briefe vom vorigen Jahr, die ihm nun so frostig scheinen. „Sie machten mich traurig, denn ich glaubte in dem Augenblick, wo ich sie las, ihr hättet sie soeben erst geschickt und wir stünden noch so miteinander. Schon der Gedanke, daß wir uns einmal weniger waren, schlägt mich nieder, die Liebe muß hinter sich wie vor sich Ewigkeit sehn. Es sind welche darunter, die von Trennung sprechen, von der Notwendigkeit, entfernt voneinander zu leben, in die man sich fügen müsse. — War es möglich, daß euch euer Genius nicht die Hand hielt, als ihr dieses niederschriebt? Trennung — ich kenne und sehe keine andre mehr als diejenige, die uns von allem — und also auch von jeder Erinnerung trennt. Mein ganzes zeitliches und ewiges Leben ist an diesem einzigen Haare befestigt, und reißt dieses, so

habe ich nichts mehr zu verlieren.“ Mit jedem Tage wächst das Glück dieses Gefühls. „Ach die Liebe ist das einzige in der Natur, wo auch die Einbildungskraft selbst keinen Grund findet und keine Grenzen sieht.“ Ganz ineinander werden sie leben; die Menschen um sie her werden es gar nicht begreifen; ihr himmlisches Dasein wird für die andern ewig ein Geheimnis sein.

In solcher Sprache redet nur die große und wirkliche Liebe, die das ganze Leben durchdringen und sein Mittelpunkt werden, ja alles frühere Leben in einem neuen ersetzen will. Es ist in diesen Bekenntnissen nur ein höchst auffallender Zug. Sie enthalten kein „du“, sondern ein „ihr“ und sind fast durchweg an beide Schwestern gerichtet. Auch wenn Schiller, wie der Liebende es so gern tut, sich glänzende Bilder ihres künftigen Zusammenlebens ausmalt, denkt er es sich immer als ein Leben mit beiden Schwestern. „Wäret ihr schon mein! Wäre dieses jetzige Erwarten das Erwarten unserer ewigen Vereinigung! Meine Seele vergeht in diesem Traume. Schon im lebhaften Gedanken an euch fühl ich meine Seele reicher, göttlicher und reiner — —. Was wird es sein, wenn ihr mir wirklich gegeben seid, ihr meine Engel, wenn ich Leben und Liebe von euren Lippen atmen kann.“ Er spricht von dem bevorstehenden Wiedersehen. In Einem Kusse, in Einer Umarmung, in Einem Blicke auf eure lieben Gestalten möchte ich es genießen.“ Als Karoline diese Briefe in ihrer Biographie des Schwagers zuerst mittheilte, setzte sie für das „ihr“ ein „du“, als wären sie an Lotte allein gerichtet. Noch vieltragender ist, daß, wie es scheint, Schillers Tochter die Antwortbriefe Karolinens vernichtete. Wir haben sie nicht. Und doch zeigt sich hier nichts Unrühmliches und kaum eine Schwäche der Empfindung. Schiller, möchte man sagen, liebte die Liebe als ein Gefühl, in dem im Anfang für beide Raum war, ob schon er durchaus nur die eine als seine Frau dachte. Es fehlte zunächst das rein leidenschaftliche Moment, das außer dem Besitz der einen in der Welt nichts sieht,

was noch Bedeutung hätte. Karoline von Dacheröden sah gerade darin etwas Herrliches. „Einzig schön ist das Verhältnis unter euch, je schöner, je freier und erhabener es über alles Leidenschaftliche ist.“ Wir glauben hier bei einer Eigenheit Schillers zu stehn, die zu seiner Größe gehört, aber doch eine eigentümliche Grenze seines Gefühlslebens deutlich macht, — welche denn z. B. in seiner Dichtung im bestimmtesten Unterschied von der Goetheschen sehr klar zu spüren ist.

Lottes schönes stilles Herz litt bald unter dieser seltsamen Dreieinigfeit. Aber Schiller bleibt ganz ohne Ahnung, daß der Grund ihres Kummers in ihm liegt. „Kummer drückt dich, meine teure Lotte, nicht Krankheit allein, dein Brief hat mich geängstigt. Was ist dir? Du hast düstere Blicke in die Zukunft, dein Herz ist gedrückt.“ Und wie bedarf er des reinen Verhältnisses mit ihr! „D erhalte mir deine Zufriedenheit, die stille sanfte Gleichheit deiner Seele. — — Laß mich immer — immer in den tiefsten Grund deiner Gedanken blicken — und wenn alles trüb und umwölkt ist um uns her, so laß deine Seele mir helle sein.“ Wie es dem liebenden Mädchen natürlich ist, deutete sie sich Schillers Unpersönlichkeit in der Liebe so, daß er Karoline mehr liebe, und war zu der That bereit, die ihr Tod hätte werden müssen, ihn Karoline zu überlassen, deren Ehe ja leicht zu lösen war. In ihrer Not hat sie sich an die kluge und feine Karoline von Dacheröden gewandt und den vortrefflichen Rat erhalten, sich mit Schiller zu erklären. Sie hat auch diese Erklärung tapfer herbeigeführt und sich bei Schillers Auskunft begnügt, so wenig genügend sie eigentlich war. Daß aber Schiller ihr eigentliches Leid so garnicht verstand, das beweist unwiderleglich, wie sicher er seiner Liebe zu ihr, zu Lotte war, wie nicht im entferntesten er die Empfindung hatte, ihr in seiner Liebe etwas zu entziehen.

Die wahre Erklärung der Sache ist diese: er hat von Anfang an nur Lotte wahrhaft geliebt. Aber er hat sich so daran gewöhnt,

daß ihr ganzer Verkehr von Karoline geteilt wurde, — daß er sie nun nicht auseinanderdenken kann. Ja, es ist bei seinem Wesen für ihn der allerfeinste Genuß der Liebe gewesen, daß er das geistreiche Gespräch an die reifere und beweglichere Karoline richtete, dabei aber der Anwesenheit der geliebten Lotte in stillem, tiefem Glücksgefühl sich bewußt war. In seiner Art liegt, auch bei dem kommenden Leben der Ehe zuerst an seine geistige Schönheit zu denken. Darum möchte er ihm diesen einzig wohlthuenden Verkehr zu dreien erhalten. Vor allem war ihm doch, worauf es ankommt, jedes leidenschaftliche Gefühl für Karoline fremd. Die Loslösung von ihr hat sich bald und ohne alle Schwierigkeit vollzogen. Die regellosen Wendungen ihrer Lebensreise sah Schiller sehr verstimmt und erkältet mit an. Dagegen hat die lange Geschichte seiner glücklichen Ehe bewiesen, wie rein und wohlbegründet von Anfang das Verhältnis zu seiner Lotte war. —

Immer neue Pläne — nach Mainz, Berlin, Wien, Mannheim — tauchen in den Briefen der Liebenden auf. Herzlich entleidet ist Schiller die Universitätsexistenz, verbunden mit der ganzen Begleitung von fatalen Umständen, die von dem Professorleben unzertrennlich sind. Er möchte seine Frau nicht in diese Verhältnisse bringen. Schließlich mußte doch im Engen der kleine Anfang gemacht werden. Der Herzog sollte einen geringen festen Gehalt geben und tat es, indem er einigermaßen verlegen sich entschuldigte, daß er über zweihundert Taler nicht hinausgehen könne. Mit achthundert Talern wollte Schiller in Jena auskommen. Die sechshundert waren durch Kollegiangelder und schriftstellerische Arbeit, vielleicht auch einen kleinen Zuschuß der Schwiegermutter zusammenzubringen.

Und so wurde die Verlobung endlich am 18. Dezember 1789 der Mutter Lottens mitgeteilt, die aus allen Himmeln fiel. Die beiden Briefe Schillers an sie vom 18. und 22. Dezember verdienen eine ehrenvolle Stelle in der Geschichte der Diplomaten-

kunst. Wie er ihr Herz zu bestürmen und zu erschüttern weiß, so beschwichtigt er ihre Sorgen durch die Darlegung der äußeren Verhältnisse. Endlich da der bürgerliche Professor als Schwieger- sohn für die altadelige Hofdame etwas schwierig zu denken war, erbittet und erhält er zu einer Art Ausgleichung des Standes- unterschieds vom Herzog von Meiningen den Hofrathstitel.

Die Verlobung war erklärt und erregte in allen thüringischen Herzogtümern, an der Universität und in der Gesellschaft weidliches Gerede. Sie war ein schrecklicher Schlag für Charlotte von Kalb, die sich wie eine Rasende gebärdete, — so daß Lottchen der Gedanke kommen konnte: in Italien würde die Gekränkte ihr mit einem Dolchstich hinüberhelfen. Sie hatte sich scheiden lassen wollen, um Schiller zu heiraten. Ihr ganzes Leben war zerbrochen. Als Lotte sie in Gesellschaft trifft, sieht sie aus wie ein rasender Mensch, bei dem der Paroxysmus vorüber ist. Das Gespräch will nicht von der Stelle. Wie ein geschiedener Geist sitzt sie da. Im rechten Gegensatz zu diesem Gespenstereindruck steht das kräftige und strahlende Glücksgefühl der alten Eltern in Schwaben.

Der 22. Februar 1790 war Schillers Hochzeitstag. Am 18. reiste er nach Erfurt, wo Braut und Schwägerin bei Karoline von Dacheröden zu Besuch waren. Am 21. abends kamen sie nach Jena zurück. Am 22. trafen sie in Kahla die chère mère. Von da fuhren sie gegen 2 Uhr direkt nach dem kleinen Dorfe Wenigenjena. Nur die chère mère und Karoline waren zugegen, als dort um 5 Uhr in der Dorffirche der „kantische Theolog“ Adjunkt Schmidt die Trauung vollzog. Es gelang Schiller zu seiner Freude, alles Feiern und alle Überraschungen der Bekannten, alle Anschläge von Studenten und Professoren zu vermeiden. „Den Abend“, schreibt Lotte im Tagebuch, „brachten wir still und ruhig miteinander in Gesprächen zu beim Tee.“ Nach acht Tagen verließ die Mutter, nach etwa sechs Wochen auch Karoline das

Seegnersche Haus, in dem Schiller ihnen Wohnung besorgt hatte. Und Schiller war mit seiner jungen Frau allein.

5. Ehe. Die Geschichtsstudien. Schillers Krankheit.

Schillers führten keine eigene Wirtschaft. In der „Schrammei“ wurden nur ein paar Zimmer hinzugemietet. Sogar den Mittagstisch nahmen sie bei den Jungfern Schramm. In die ganze junge Freundschaft Schillers trat Lotte mit hinein.

Er aber lebte wirklich auf in dem Glück seiner jungen Ehe. Nach allen Seiten kann er es nicht genug verkünden. „Was für ein schönes Leben führe ich jetzt. Ich sehe mit fröhlichem Geiste um mich her, und mein Herz findet eine immerwährende sanfte Befriedigung außer sich, mein Geist eine so schöne Nahrung und Erholung. Mein Dasein ist in eine harmonische Gleichheit gerückt; nicht leidenschaftlich gespannt, aber ruhig und hell gingen mir diese Tage dahin. Ich habe meiner Geschäfte gewartet wie zuvor und mit mehr Zufriedenheit mit mir selbst.“ Von jetzt an wollte er eigentlich erst sein Leben datieren. Wie mag das Herz des alten Vaters geschlagen haben, als er ihm schrieb: „Ich lebe die glücklichsten Tage, und noch nie war mir so wohl als wie jetzt in meinem häuslichen Kreise.“ Sogar sein vergangenes Leben erschien ihm nun in einem milderen Licht. „Jetzt da ich am erreichten Ziele stehe, erstaune ich selbst, wie alles doch über meine Erwartungen gegangen ist. Das Schicksal hat die Schwierigkeiten für mich besiegt, es hat mich zum Ziele gleichsam getragen.“

Denn es war ja das heiß und wie mit Verzweiflung erstrebte Ziel. Er war der Menschen einer geworden, die in geachteter bürgerlicher und häuslicher Existenz ihr Leben gerettet haben. Mit dem Pariadasein stürmischer Jugendjahre war es vorbei. Aber das Zutrauen aller bewahrten Jugendkraft war geblieben. Er sah mit Zuversicht in die Zukunft neuer und besserer dichterischer Leistungen. „Wenige Jahre, und ich werde im vollen Genuß

meines Geistes leben, ja ich hoffe, ich werde wieder zu meiner Jugend zurückkehren, ein inneres Dichterleben gibt mir sie zurück. Zum Poeten machte mich das Schicksal, ich könnte mich, auch wenn ich noch so sehr wollte, von dieser Bestimmung nie weit verlieren.“

Wollen wir das Beste an seiner Ehe rühmen, so finden wir es darin, daß sie im vollsten Sinne des Worts eine Ehe, nämlich von unverbrüchlicher Festigkeit und innerer Sicherheit war. „Es war ein Frühlingstag“, hatte Lotte in jener Tagebuchaufzeichnung geschrieben, „wie heute, 1806, wo ich dieses mit Schmerzen niederschreibe.“ Und: „So verging der Tag, der so viele Freuden in seinem Gefolge hatte und so viele Schmerzen.“ Denn eine rechte Schule der Prüfungen wurde ja der jungen Frau bereitet. Kaum nach einem Jahr des ungetrübten Glücks begannen die beständigen Todesorgen um den Mann. Aber wie er in seinem Hause die Zufriedenheit fand für all sein Wünschen und Begehren und nicht darüber hinaus sah, so lebte sie in der ruhigen und fraglosen Sicherheit ihrer und seiner Liebe. Er blieb verschont von all den kleinen Auseinandersetzungen über die innersten Bedingungen des Lebens, die mehr als irgend etwas anderes Kraft und Seele zernagen. Bei der klaren Selbstverständlichkeit des ganzen häuslichen Daseins, die eigentlich die wahre Ehe macht, konnte er sich ungestört seinem Lebenswerk widmen. Nur so war es möglich, daß der kranke Mann der mächtigen Arbeit gewachsen blieb; nur so konnte bei der mächtigen Arbeit der sieche Leib erhalten werden bis zum allerletzten Lebensrest. Wenn irgend jemandem noch außer ihm selbst verdanken wir Lotte seine Taten. Bescheiden zurücktretend hat sie ihm das Leben bereitet und die Jahre nach seinem Tode allein in seinem Gedächtnis zugebracht. Sie hat ihn um einundzwanzig Jahre überlebt und ist in Bonn am 9. Juli 1826 gestorben, wo sie, so weit entfernt von ihm, auf dem schönen Kirchhof ruht. Der Brief, den sie einige Jahre vorher an den alten Freund und Sohn Fischenich über Bonn

und den Rhein geschrieben hat, ist noch voll von der feinen Beweglichkeit ihres sinnigen und liebevollen Geistes. In dem ganz herrlichen Brief, in dem ihre jüngste Tochter Emilie, die allein von den Kindern zugegen war, der älteren Schwester Karoline den Tod der Mutter anzeigt und erzählt, hat sie ihr das schönste Denkmal errichtet, und der Brief bezeugt zugleich, welche eine hohe Bildung in dem Schillerschen Hause heranwuchs.

Der junge Ehemann konnte und durfte seine Arbeit nicht unterbrechen. Die Memoiren, die Kollegien und die Thalia besetzten seine ganze Zeit. Im Sommer las er neben der großen Vorlesung ein Publikum über die Tragödie, ohne ein Buch heranzuziehen, aus eigenen Reminiszenzen und Erfahrungen und nach den tragischen Mustern. Da hörte dann wohl Lotte im Nebenzimmer zu. Täglich vierzehn Stunden lesend oder schreibend war er im Juni mit seinem Dreißigjährigen Kriege beschäftigt, der für den August fertig sein sollte. In Göschens Historischem Kalender für Damen auf das Jahr 1791 sind im September wirklich die beiden ersten Bücher erschienen (bis zur Schlacht bei Breitenfeld). Das dritte Buch wurde für den Herbst 1791 unter großen Mühen vollendet. Mit dem vierten schloß er im Herbst 1792 das Werk im Historischen Kalender auf das Jahr 1793 eilig ab. Nach dem arbeitsreichen Semester fuhr er im Oktober nach Rudolstadt, um sich einmal ganz zu erholen. „Zwölf Tage brachte ich in Rudolstadt mit Essen, Trinken und Schach- oder Blindespielen zu.“

In den beiden ersten Jahren seiner Ehe vollendete Schiller im wesentlichen seine geschichtlichen Studien. Fast genau mit dem Jahre 1792 begannen die philosophischen. So gehörte diese Zeit dem ganz bewußten Aufbau seiner Bildung. Er eignete sich auf seine eigene Weise die beste Bildungsarbeit der Epoche und der Nation an und wurde dadurch befähigt, ein Dichter von allgemeiner nationaler Bedeutung zu werden. Denn in unseren Zeiten

lauscht nun einmal das ganze Volk nur denjenigen, die auch auf den Höhen des menschlichen Wissens stehen.

Will man seinen geschichtlichen Arbeiten gerecht werden, so muß man diejenigen herausnehmen, die wirklich für ihn zeugen. Als die ernsteste wird von den Historikern von Fach die Geschichte des Abfalls der Niederlande betrachtet. Die Geschichte des Dreißigjährigen Krieges ist in populärer Absicht verfaßt, das dichterisch-schriftstellerische Interesse überwiegt in ihr das geschichtliche. Auch unter den kleineren Schriften können nicht alle für den Historiker Schiller in Anspruch genommen werden. Mehrfach hat er fremde Leistung nur schnell überarbeitet. Durch Kants Aufsatz über den mutmaßlichen Anfang der Menschengeschichte wurde er zu seinem übrigens doch selbständigen Versuch „Etwas über die erste Menschengesellschaft“ angeregt. Über die Sendung Moses' hat er in doppelter Abhängigkeit geschrieben, zunächst von Reinholds Buche über die hebräischen Mythen als Grundlage der freimaurerischen Zeremonien und Zeichen. Reinhold wieder arbeitete nach einem Buche Warburtons. Der Aufsatz über Lykurg scheint wie der über Solon freilich nicht, wie man früher annahm, von seinem alten Lehrer Mast (von der Karlsakademie) zu stammen, sondern eigene Arbeit Schillers und umgekehrt später von Mast benutzt zu sein. Die Darstellung der Bartholomäusnacht bietet kaum mehr als eine etwas gekürzte Übersetzung von Anquetil: *Esprit de la ligue*. Die „universalhistorische Übersicht der merkwürdigsten Staatsbegebenheiten zu den Zeiten Kaiser Friedrichs I.“ (die aber nur bis zum Beginn der Regierung Friedrichs I. führt) beruht auf Schmidts „Geschichte der Deutschen“. Das Glanzstück unter den kleineren Arbeiten und Schillers selbständigste Leistung ist die Abhandlung, die wir jetzt unter dem Titel lesen „Über Völkerwanderung, Kreuzzüge und Mittelalter“. Um diese würdig zu vollenden, ließ er zwei Kollegien ausfallen, schrieb ganz erfüllt davon an Karoline von Beulwitz

und war sichtlich geärgert, als Körner die Arbeit nicht nach ihrem Wert würdigte; er verfehlte nicht, dem Freunde von Herders lebhafter Anerkennung zu berichten.

Wenn die Schriften nicht alle als Schillersche Arbeiten gelten können, so sind sie doch alle von Gewicht für die Beantwortung der Frage, was das historische Studium für Schiller bedeutete. Denn hier ist das erste wichtige Moment der Gesichtskreis geschichtlicher Dinge, der sich ihm aufgetan hat. Dieser Kreis, wie man sieht, war groß. Von den Urzeiten an hat er die Universalgeschichte behandelt. Dort, wo die dichtende Ahnung am Faden der mosaïschen Urkunde und fußend auf ethnologischem Material sich die Anfangszustände des Menschengeschlechts ausmalt, dort hat er auf Herderschen Bahnen zum erstenmal als der über Kant hinausstrebende Dichtergeist Eigenes zu leisten versucht. In Wahrheit handelt es sich ja bei solchen Studien um einen dichterisch-geschichtlich eingekleideten Versuch, die Grundbegriffe der Kultur abzuleiten. Der Aufsatz über Moses stellt eine rechte Rationalisierung seiner Sendung dar. Moses erscheint als der raffiniert kluge Führer zur Freiheit und Vernunft. An den Erörterungen über Lyfurg und Solon bleibt immer bedeutsam, daß er sich doch mit den Verfassungszuständen der alten Völker so eingehend vertraut gemacht hat. Dann kommt für uns eine große Lücke. Wieder entwickelt der Aufsatz über das Mittelalter in meisterlicher Klarheit die Verfassungs- und Lebensformen. Aber er geht noch weiter. Er wagt es überkühn, einmal wirklich dem Gedanken der Vorsehung nachzugehen und den Sinn der großen mittelalterlichen Geschichtsbewegung zu ergründen und findet ihn in deren Ergebnis: daß nämlich eine männlich kraftvolle und kriegerische Menschheit hier hervorgebracht wurde für den großen geistigen Aufschwung des Renaissancezeitalters, die Vorbedingung einer starken und lebensfrischen menschheitlichen Kultur. Mit dem sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert eröffnet sich Schillers eigentliches Studien-

gebiet; hier hat er die Themata seiner großen Werke gefunden; auch von den kleinen Abhandlungen gehören viele hierhin. Kein Wunder bei diesem so ganz modernen Menschen, dem die Universalgeschichte das große Mittel werden sollte, die Gegenwart zu verstehen. Denn in jener Epoche liegen doch die Anfänge unserer heutigen Welt. Kein Wunder auch bei der Richtung der Schillerschen Phantasie und seines Denkens. Hier bildet sich in dem Kampf um die höchsten Ideen, um die religiösen Werte die gesellschaftliche Form des heutigen Europa. Alle menschlichen Kräfte der Personen und der Völker werden um das Größte angespannt. Wenn aber Schiller schon in seiner Jugenddramatik hineingreifen wollte in die großen Verhältnisse der menschlichen Gesellschaft, die er doch noch gar nicht kannte, so hat er in diesen Studien den Grundmangel ersetzt und die Kunde gewonnen, wie es bei den großen Dingen unter den Menschen zugeht, wie Menschen sind.

Man könnte geneigt sein zu denken, Schiller werde in seine historischen Arbeiten den Geist hineinbringen, von dem die Dramen seiner Jugend voll sind; d. h. er werde in feuriger Parteinahme die Helden erheben, die die Sache der Menschheit und Freiheit zu der ihren gemacht, und werde an den Gegnern dieser Sache das blutige Weltgericht der Weltgeschichte vollziehen. Nichts derart ist der Fall. Es ist auch durchaus nicht richtig zu sagen, daß er hier auf halbem Wege stehen geblieben sei, daß der moralisierende Ton der Beurteilung im Sinne seiner Ideen doch hier und da immer wieder durchbreche. Wenn er den Helden der Freiheit gelegentlich wärmere Worte und lichtere Farben gibt, so tut das der eindringenden Schärfe seiner Darstellung und Charakteristik nicht den mindesten Eintrag — und hierauf allein kommt es an —, es bedeutet eigentlich nicht mehr als ein etwas deutlicheres Betonen des Standpunktes, von dem aus er schreibt. Ohne einen solchen Standpunkt aber hat noch nie ein Historiker geschrieben und wird nie einer schreiben. In diesem Sinne zu verlangen,

es solle einer nur erzählen, „wie es eigentlich gewesen ist“, das wäre entweder eine reine Phrase oder eine gedankenlose Selbsttäuschung. Im übrigen ist Schiller von keinem Gedanken tiefer durchdrungen als von diesem, daß die großen Schritte auf dem Wege der menschlichen Kultur meist erreicht werden durch unwürdige Werkzeuge, — man wäre versucht zu sagen, nicht durch den reinen und guten Willen der Menschen, sondern trotz ihres selbstischen und bösen Willens. So hieß es schon in der Antrittsrede, „daß der selbstsüchtige Mensch niedrige Zwecke zwar verfolgen kann, aber unbewußt vortreffliche befördert“. Gerade hier wollte er ja durch das Geschichtsstudium die eigene Bildung, die eigene Anschauung und Kenntniss des Lebens fördern. Man merkt es ihm an, daß er geradezu gegen die Neigung der eigenen Natur hier dem Wirklichen in vollem und zutreffendem Verständnis gerecht werden will. Er erarbeitet den ruhigen Blick für die wirklichen Dinge. Er ist viel zu bedeutend, als daß er in seinen Voreingenommenheiten befangen bleiben könnte. Denn der Geist der höchsten Sachlichkeit, die Wahrheitsinn ist, macht die bedeutenden Menschen aus. Von dieser Seite erkennt man das Geschichtsstudium als ein wesentliches Mittel für Schiller, den bedeutenden Menschen in sich zu entwickeln.

Es ist zugleich eine Entwicklung des Künstlers mit seiner reinen und ruhigen Anschauung der Dinge. Man kann es mit einem Worte sagen, was Schiller an den Geschichtsbewegungen anzieht, und was er zu begreifen sucht: es ist das Spiel der gewaltigen Kräfte auf dem Schauplatz der Geschichte. An diesem Interesse erkennt man den geborenen Historiker so gut wie den Dichter und Dramatiker. Nun steht zwar alles unter der höchsten Idee seiner Forschung, daß die Weltgeschichte aufzufassen ist als das Werden des menschlichen Zeitalters, in dem wir leben; daß ferner in den oft so wunderbaren Fügungen dieses Werdens an den Gang der Vorsehung zu glauben und zuweilen sogar der Finger der Vorsehung zu erkennen ist. Keineswegs aber werden die Tatsachen

in Bezug auf diese Idee konstruiert, sondern sie tritt nur als letzte Beleuchtung zu den reichen Bildern der Geschichtswirklichkeit. Die großen Kräfte vor uns aufrücken und spielen zu lassen — das ist Schillers Lust und Können. In diesem Sinne versenkt er sich mit eingehender Treue in die Bedingungen, unter denen die führenden Geister gehandelt haben, — Volk, Ort und Zeit, Gesellschaftslage und konfessionelle Verhältnisse und was sonst dazu gehören mag. Auf diesem ihrem Hintergrunde zeigt er uns die Helden, in denen die großen Kräfte wirksam und That werden, und schwelgt gerade bei ihnen in der Wahrnehmung der unermesslich mannigfaltigen Spielarten menschlicher Individualität. Hier ist vollends nichts von schematischer Zurechtlegung; das hieße ja für Schiller, sich um den Gewinn der ganzen Arbeit bringen, in der er des Reichthums der Menschenwelt inne werden will. So dem Wirklichen der Geschichte zugewandt entwirft er seine Bilder, zuweilen mit genrebildlicher Kunst die einzelnen Zustände erweckend und dann wieder in kühner Zusammenfassung ganze Epochen erleuchtend. Eine Fülle von hervorstechenden Geschichtsmomenten hat er selber forschend aufgefaßt und dargestellt, von der ersten Menschengesellschaft an bis zur Bartholomäusnacht, zum Prozeß und der Hinrichtung Egmonts und der Ermordung Wallensteins. Wirklich die Gesamtheit historischer Lebensäußerungen rückt in seinen Schriften auf, Krieg, Schlacht und Frieden, Unterhandlungen und Beratungen, Könige, große Herren, treue Kanzler, ungebärdiger Adel, arbeitsames Bürgertum, Inquisitoren und Fanatiker — das ganze Material des historischen Dramas. Und wie er denn durchweg ein Meister ist in der psychologischen Erklärung und Verdeutlichung und mit Vorliebe in die Seelen der Handelnden hinabsteigt, so sind seine Geschichtsbücher voll von den lebendigsten Porträts historischer Persönlichkeiten. Je leichter seine geschichtliche Feder wird, um so mehr drängen sich diese Menschenbilder in den Vordergrund. Wie voll ist von ihnen der „Dreißigjährige Krieg“,

bei dem die künstlerische Meistertat übrigens in der vollendeten Disposition der großen Massen liegt. Kaiser Matthias, Ferdinand II., Friedrich V. von der Pfalz, Johann Georg von Sachsen und Maximilian von Bayern, der Graf von Mansfeld und der Markgraf von Baden, der Bischof von Halberstadt, Tilly, Bernhard von Weimar, Oxenstirn und alle die schwedischen Generale — Welch eine Porträtgalerie. Endlich ist alles auf die beiden Hauptgestalten, Wallenstein und Gustav Adolf, großartig angelegt. Man möchte bedauern, daß Schiller an denjenigen Gegenstand nie herangetreten ist, an dem seine bedeutenden Gaben sich am vollsten entfalten haben müßten — an die Anfänge des Christentums und der christlichen Menschheit. Dort im Niedergange der großen antiken Menschen, an denen sich seine Jugend begeistert hatte, würde er das gewaltigste Ringen großer Kräfte vor sich gehabt haben, an dem sich seine Künstlerseele freut, und in allem Wirrsal menschlicher Engigkeiten und Niedrigkeiten das Aufgehen der Wahrheit, der vollendeten Menschheit selber.

In heißer Arbeit hat Schiller sich mit dem großen Anschauungsmaterial der Geschichte erfüllt und dabei nach dem Maß der ihm zugänglichen Möglichkeiten das umfassende Studium der Quellenwerke keineswegs verschmäht noch sich leicht gemacht. Auf diesem großen Umweg überwand er die letzten Mängel, die sich von seiner akademischen Jugenderziehung herschrieben. Er war ja gezwungen gewesen, allein aus der eigenen Phantasie zu schöpfen. Nun hat er, zwar wieder vom Gedanken aus, doch zu den Wirklichkeiten des Lebens sich einen Zugang verschafft. Er sieht die Menschen auf den Höhen des Lebens in ihrer Kraft und zugleich in ihrer Gebundenheit, sieht die Weltgeschichte und die großen Fügungen für die Menschheit sich erfüllen oft mehr trotz der Großen als durch sie und wahrhaft bei aller Schärfe des Blicks für die Kleinlichkeit alles Menschlichen doch den Glauben an den letzten Sieg der Idee, an den Sieg der göttlichen Weltordnung, des

Sittlichen. Schon hier ist sein Idealismus von jener keuschen Art, die nicht in falscher Gefühlswallung das, was sie möchte, in das Wirklichkeitsbild hineinschiebt, sondern bei der sichersten Wirklichkeitskenntnis doch die Gewißheit des eigenen Glaubens wahr.

Es kann nichts Ungerechteres und zugleich Unfruchtbareres geben, als wenn man die geschichtlichen Schriften Schillers allein unter dem fachwissenschaftlichen Gesichtspunkt beurteilt. Als fachwissenschaftliche Leistung werden sie gewiß recht übel bestehen. Aber es gibt auch kaum einen andern Historiker jener Zeit, der in diesem Sinne noch zu den Lebendigen gehörte und gelesen würde. Wer Geschichte lernen will, wird nicht einen Schriftsteller des achtzehnten Jahrhunderts in die Hand nehmen. Jede große Erscheinung trägt den Maßstab, nach dem sie zu beurteilen ist, in sich selbst. Nicht als Historiker, sondern als Dichter gehört Schiller zu den lebendigen Kräften unsers nationalen Daseins. Die Frage wird also wesentlich sein, was jene Arbeiten für die Entwicklung seines Dichtertums bedeuten. Sofern sie aber für sich selbst betrachtet werden, hat man auf ihre Bedeutung für die dichterisch-schriftstellerische Gestaltung der Geschichtsschreibung, nicht auf ihre fachwissenschaftlichen Eigenschaften zu sehen. In dieser Beziehung bestehen sie noch heute in voller Würde. Viele Historiker werden mehr wissen als Schiller; manche wetten mit ihm durch die wahrhaft bedeutende Auffassungsweise menschlicher Dinge. Worin ihm aber kaum jemand gleich sein wird, das ist die Größe der Schreibart, die diese Bücher einzig macht. Sie gehören in dieser Hinsicht durchaus in die Welt des großen Stils. Wir sind nicht so reich an solchen Werken, daß das gering wöge. Im Ganzen der schriftstellerischen Haltung prägt sich die künstlerisch bildende Persönlichkeit aus, und der große Stil ist nur der notwendige Ausdruck des wirklich zum Leben wieder erweckten geschichtlichen Bildes. Es ist ein großer Genuß, die geschichtlichen Schriften Schillers einmal hintereinander in einem Zuge durch-

zulesen. Erst seit Schiller verlangt man von den Werken der großen Geschichtsschreiber in Deutschland, daß sie in ihrer Gesamtheit als Kunstwerke ausgestaltet sind und wie ein dichterisches Werk wirken. Ranke und Treitschke sind auf seinem Wege weiter gegangen.

Die erste Folge der angespannten Arbeit im Gebiet der Geschichte war eine eigentümliche Instinktsunsicherheit in Schiller über die Richtung seines Talents. Er fühlte sich aufgelegt zu einem Versuch im großen epischen Gedicht und dachte an Friedrich den Großen als würdigen Stoff eines solchen. Aber der Gegenstand schien ihm doch zu modern und begeisterte ihn nicht genug, so daß er ihn alsbald wieder fallen ließ. Gustav Adolf gedachte er zum Helden zu wählen. Sogar seine Freunde befragte er, worin sie sein wesentliches Können sähen. Der Koadjutor Dalberg wies ihn sehr entschieden zum Drama zurück. Dramenentwürfe, mit denen er sich lange und unter großen Erwartungen getragen, legte er in dieser Zeit beiseite. Im elften Heft der „Thalia“ erschien im November 1790 das Fragment „der versöhnte Menschenfeind“, von dem er mit vollem Recht urteilte, daß für die tragische Behandlung diese Art Menschenhaß viel zu allgemein und philosophisch sei. Wie diese ganze Zeit einen reiferen Menschen in ihm entwickeln sollte, so wuchsen die Anforderungen an die eigene Kunst. Nach der Hoheit der griechischen Dichtung steht seine Seele. Er will sich auf keine dramatische Ausarbeitung einlassen, ehe er der griechischen Tragödie mächtig geworden und seine dunkeln Ahnungen von Regel und Kunst in klare Begriffe verwandelt hat. Als eine Formübung für seine epischen Versuche, die ihn zugleich mit antiker Dichtung in Berührung bringt, werden seine Übersetzungen in freien Stanzeln aus dem zweiten und vierten Buch der Vergilschen Aeneide zu betrachten sein (April und Oktober 1791, Neue Thalia 1792). Ein Wettstreit mit Bürger hatte ihn dazu angeregt. In einer Rezension über Bürgers Gedichte sprach er den hohen Begriff von der Sendung des Dichters aus, der sich in ihm

herausarbeitete (Jenaische Literaturzeitung, 15. und 17. Januar 1791). Man muß die Abhandlung nicht als Charakteristik Bürgers betrachten, als welche sie maßlos hart und ungerecht ist, sondern als ein Zeugnis der Schillerschen Entwicklung. Es ist noch einmal wie eine Umschreibung der „Künstler“. Die Poesie fast allein, findet er, stellt in uns den ganzen Menschen wieder her, wenn der erweiterte Kreis des Wissens und die Absonderung der Berufsgeschäfte sonst uns einseitig machen und unsere geistigen Kräfte vereinzeln. Die Dichtung beschäftigt Kopf und Herz, Scharfsinn und Wiß, Einbildungskraft und Vernunft in harmonischem Bunde. Um das zu können, muß sie aber auf der Höhe der Zeiten stehen. Was Erfahrung und Vernunft an Schätzen für die Menschheit aufhäufte, müsse Leben und Fruchtbarkeit gewinnen in ihrer schöpferischen Hand. Das könne aber nur geschehen, wenn sie die reife Bildung der Zeit in sich verkörpere.

Nichts kann der Dichter uns geben als seine Individualität. Mit diesem ewig wahren Wort gibt Schiller sein Manifest in dem Augenblick, da er seine geistige Bildung zu vollenden ringt, um sich selber auf der Höhe der Zeitkultur fühlen zu dürfen. Er ringt um den menschheitlichen Wert seiner Persönlichkeit. Denn, wie es wieder in einem Wort von unverlierbarer Wahrheit heißt: „kein noch so großes Talent kann dem einzelnen Kunstwerk verleihen, was dem Schöpfer desselben gebührt“.

Da Bürger nun ein Volksdichter sein will, bestimmt Schiller in dem gleichen großen Zuge den Begriff der Popularität. Wir haben nicht mehr die Einheit des Volks, wie Homer es vor sich sah. Zwischen der Auswahl der Nation und der Masse ist der Abstand groß, — einmal durch den Kulturunterschied, den die Aufklärung der Begriffe und die sittliche Verfeinerung bedingt, und dann durch die gesellschaftliche Konvenienz, die die Glieder der Nation in der Art und dem Ausdruck der Empfindung einander unähnlich macht. Diesen Abstand zu überbrücken gelingt

nur der großen Kunst. Der Volksdichter soll sich nicht zum Böbel herablassen, sondern, indem er den feinsten Geschmack befriedigt, jedem gesunden und einfachen Gefühl zugänglich sein. So vereinigt er in der gemeinsamen Freude an seinem Werk das ganze Volk. Aber das ist nicht anders möglich als dadurch, daß er nur Situationen und Empfindungen gibt, wie sie dem Menschen als Menschen verständlich sind. Alle künstlich absondernden Gebilde läßt er dahinten. In der Zurückführung auf das Einfache, Ewige und darum Gemeinsame liegt seine Kunst und ihre Größe. In diesem Sinne ist Popularität wirklich „das Siegel der Vollkommenheit“. Jeder dieser Sätze ist ein Programmpunkt für die Lebensarbeit Schillers.

Auch den künstlerischen Grundbegriff hat er hier zuerst eingeführt, der der Auffassung seiner eigenen Dichtung beim deutschen Volke so verhängnisvoll werden sollte. „Eine der ersten Erfordernisse des Dichters ist Idealisierung.“ Er übersetzt sie ohne weiteres mit Beredlung. Hier liegt noch eine Unklarheit, und gerade sie bedingt die Ungerechtigkeit gegen Bürger, die Schiller später sehr wohl eingesehen hat. Noch sondert sich ihm die künstlerische Forderung nicht ganz klar von der moralischen. Er versteht unter dem Idealisieren nicht allein, wie er es später mit so großer Klarheit tat, den rein künstlerischen Vorgang, das Herausarbeiten des Gegenstandes in seiner ganzen Notwendigkeit, sondern an dieser Stelle noch ein gewisses Umbilden zu einer edeln Form, an der das moralische Urteil sich erfreuen kann. Ein solches Abtönen und Abdämpfen der Gefühle nach einem angenommenen Begriff des moralischen Adels ergibt aber in der Kunst nur schattenhafte Gebilde. Das wußte Schiller später sehr genau. Eigentümlich, daß die böse Wirkung für den unglücklichen Bürger gerade durch jene Stelle des Gedankens bedingt ist, an der der Künstler in Schiller selber noch nicht zur Klarheit gekommen war.

Endlich spricht auch hier das persönliche Bekenntnis des
 Bühnemann, Schiller.

Mannes, der heiß und ehrlich um seine Vollendung ringt. Wir spüren es an dem Satz: „Kampf mit äußeren Lagen und Hypochondrie, welche überhaupt jede Geisteskraft lähmt, dürfen am allerwenigsten das Gemüt des Dichters belasten, der sich von der Gegenwart loswickeln und frei und kühn in die Welt der Ideale empor-schweben soll. Wenn es auch noch so sehr in seinem Busen stürmt, so müsse Sonnenklarheit seine Stirne umfließen.“

So stieg in Schillers Seele als eine immer größere Forderung das Bewußtsein seines dichterischen Berufs empor. —

Es gibt für eine junge Ehe nichts Köstlicheres, als wenn in ihr so recht viel verheißungsvolle Zukunft ist, — wenn der Mann in unablässiger Arbeit und Entwicklung noch großen Zielen entgegengeht, mit denen nicht nur die volle Befriedigung der eigenen Tat, sondern auch Anerkennung, Ehre und Glück ins Haus kommt. Und Schiller war jetzt ja offenbar auf dem lange ersehnten rechten Weg. Völlig überwunden meinte er die Vergangenheit und alle ihre seelische und sittliche Not. Aus diesem schönen Traum wurde er mitten im vollsten Streben grausam geweckt. Wie aus dem Hinterhalt führte die Vergangenheit tödtlich den letzten Streich nach ihm. Da sie die Seele nicht mehr verderben konnte, zerschlug sie den Körper. Was der mächtige Arbeiter ihm in diesen Jahren zugemutet, war zu viel gewesen.

Wir haben zu erzählen von dem Ausbruch der Todeskrankheit bei Schiller.

Er hatte das Glück seiner jungen Ehe noch kein volles Jahr genossen. Es war am 3. Januar 1791. Er nahm mit Dalberg zusammen in Erfurt an einer feierlichen Sitzung der „Kurfürstlichen Akademie nützlicher Wissenschaften“, in die er als Mitglied aufgenommen wurde, teil. Da bricht ein Katarrhfieber bei ihm aus. Man trägt ihn in einer Sänfte nach Hause. Der geschickte Arzt deckt das Übel mehr zu, als daß er es hebt. Schiller fühlte sich aber doch so gebessert, daß er bei der Rückreise Lotte in Weimar

zurückließ. Am 11. Januar kam er in Jena wieder an. Aber am 15. wiederholte sich der Anfall. In zarten schonenden Zeilen bat er die Frau, sofort zu ihm zu kommen. Nach 17 Tagen erst schrieb er wieder den ersten kurzen Brief. Langsam windet er sich im Februar aus dem kranken Zustand heraus. Wenn die Krankheit auch wirklich, wie er meinte, „mehr Seitenstich als Lungenentzündung“ war, es blieb der fortdauernde Schmerz auf einer bestimmten Stelle seiner Brust; so blieb es im März und im April. Am 7. Mai trat in Rudolstadt ein dritter Anfall, ein fürchterlicher krampfhafter Zufall mit Erstickungen ein. Er hielt ihn für das Ende. Noch schrecklicher war der folgende Abend, so daß er von den Seinigen schon Abschied nahm. Jeden Tag, immer etwas schwächer, kamen die Anfälle wieder. Dann erhielt sich unverändert der spannende Schmerz auf der rechten Seite der Brust. Wurden die Beklemmungen auch schwächer, so blieben sie doch das ganze Jahr hindurch keinen Tag aus. Später gewöhnte er sich daran, allemal in den ersten Monaten des Jahrs die Wiederkehr tödlicher Anfälle zu erwarten. Sicher vor den Brust- und Unterleibskrämpfen war er nie. Schlaflose Nächte, die ihm den Vormittag kosteten, wurden der regelmäßige Zustand. Ein böser Gast war zu ihm gekommen, der sich als Hausfreund bei ihm einrichtete. Vierzehn Jahre lang hat er gearbeitet, indem dieser Hausfreund, immer gegenwärtig, ihm über die Schulter sah. Es war der Tod.

Fürchterlich war der erste Ansturm auf seine Kräfte. Den bis ins Mark Erschütterten schwächten die Aderlässe der damals üblichen Behandlungsweise immer mehr. Blutiger, eitriger Auswurf stellte sich ein. Der geschwächte Magen brach drei Tage lang alle Medizin aus. In den ersten sechs Tagen konnte der tödlich Erschöpfte keinen Bissen Nahrung zu sich nehmen. Bei der kleinsten Bewegung, wenn man ihn aus dem Bett hob, trat Ohnmacht ein. Vom siebenten bis elften Tage mußte er nach

Mitternacht Wein trinken, um nur erhalten zu werden. Am neunten und elften Tage erfolgten Paroxysmen mit starkem Phantasieren. Das Fieber ward mäßiger, der Geist ruhig. Erst acht Tage nach Aufhören des Fiebers konnte er einige Stunden außer Bett zubringen, und es dauerte lange, bis er am Stocf herumwanfen durfte.

Noch schlimmer wurde der zweite Anfall. Der Atem ging so schwer, daß über der Anstrengung, Luft zu bekommen, bei jedem Atemzug ein Gefäß in der Lunge zu zerspringen drohte. Starker Fieberfrost trat ein, der Puls verschwand. In heißem Wasser wurden die Hände kalt. Nur die stärksten Reibungen brachten wieder Leben in die Glieder. Der Paroxysmus währte zuweilen fünf Stunden. Jeden Augenblick fürchtete der Kranke, der schrecklichen Mühe des Atemholens zu erliegen. Die Stimme hatte ihn schon verlassen. Zitternd konnte er bloß schreiben, was er gern noch sagen wollte. Darunter waren einige Worte an Körner, die er später als ein Denkmal des traurigen Augenblicks aufbewahrte.

Indem er aber dem Tode mehr als einmal ins Gesicht gesehn, wurde sein Mut dadurch gestärkt. „Überhaupt“, schreibt er, „hat dieser schreckhafte Anfall mir innerlich sehr gut getan.“ „Mein Geist war heiter, und alles Leiden, was ich in diesem Momente fühlte, verursachte der Anblick, der Gedanke an meine gute Lotte, die den Schlag nicht würde überstanden haben.“

Der stolzeste Grundgedanke der Schiller'schen Lebensanschauung ist in diesen Stunden erlebt. Schiller hat die Kraft zu ihm bewiesen und durfte ihn als Forderung über den Menschen aufstellen. Er erfuhr, daß der Mensch die Kraft hat, in innerlicher Erhebung seines Geistes sogar den Tod zu überwinden. Er kann ihm mit heiterm Geiste ins Auge sehn. Hier liegt die leben- und todüberwindende Kraft des Schiller'schen Idealismus. Und so wuchs selbst in seinen Todeskämpfen sich der große Mensch in ihm aus.

In rührender Theilnahme scharten sich Hörer und Freunde um ihn. Sie stritten sich darum, wer bei ihm wachen sollte, und einige thaten es dreimal in der Woche. Karoline kam von Rudolstadt und stand der guten armen Lotte bei. Auch die chère mère ließ sich's nicht nehmen, acht Tage lang hilfreich zur Stelle zu sein.

Für die, die ihn liebten, waren es heilige, unvergeßliche Stunden. In dem Brief, den er auf die Nachricht vom Tode Schillers aus Neapel an Lotte geschrieben, hat mehr als vierzehn Jahre später Karl Graf aus Liepland ihr Andenken beschworen. „Erinnern Sie sich eines Augenblicks, der mir unvergeßlich ist, als Schiller in Rudolstadt so krank war. Ich befand mich in seinem Zimmer und hatte, indem ich am Fenster stand und las, mir das Bild des Leidenden und das Edle und Große, welches seine Form und seine Züge umschwebte, tief eingepägt. Er hatte, so viel ich weiß, etwas Opium genommen, die heftigen Krämpfe zu stillen, und lag da, leicht entschlummert wie ein Marmorbild. Sie befanden sich im Nebenzimmer, wo ich Ihnen die Schiller'sche Uebersetzung des vierten Buches der Aeneide vorgelesen hatte, und von Zeit zu Zeit kamen Sie an die Türe, sich nach Schiller umzusehn. Sie sahen ihn also da liegen und naheten leise auf bloßen Strümpfen, und ebenso leise knieten Sie mit gefalteten Händen vor sein Bette hin. Ihr loses dunkles Haar floß über die Schulter. Still weinte Ihr Auge. Sie hatten es wohl kaum bemerkt, daß noch jemand im Zimmer war. Der ohnmächtige Kranke schlug indessen etwas die Augen auf. Er erblickte Sie; mit Leidenschaft umschlangen plötzlich seine Arme Ihr Haupt, und so blieb er auf Ihrem Nacken ruhen, indem ihn die Kraft von neuem verließ. Verzeihen Sie, daß ich's wagte, Ihnen eine Szene zu schildern, die so heilig und himmlisch war, daß nur Unsterbliche sie belauschen sollten. Begreifen Sie nun, daß ich Schiller und Sie nicht vergessen konnte?“

Die Vorlesungen mußten unterbrochen werden. Auch im Sommersemester war an Lehrthätigkeit nicht zu denken. Sie blieb

überhaupt fortan ganz in Frage gestellt. Eine Erholungsreise nach Karlsbad wurde unerlässlich. Karl August gab wohl einen einmaligen Zuschuß, mußte aber eine dauernde Erhöhung des Gehaltes ablehnen. Zur einzigen Einnahmequelle wurde die schriftstellerische Tätigkeit. Nach der ersten Erholung diktierte Schiller fleißig an der Geschichte des dreißigjährigen Krieges. Aber was sollte auch aus diesen Arbeiten werden bei so gebrochenen, so herabgesetzten Kräften? Was aus dem letzten Ziel, für das Schiller lebte, zu dem er eben den Weg gefunden, dem er zustrebte in einer so großartig bewußten Anspannung der Studien und der Gaben? „So gerne wünschte ich das noch zu erreichen, wozu eine dunkle Ahnung von Kräften mich zuweilen ermuntert . . .; wenigstens fühle ich, daß ich auf dem Wege dazu bin, und daß, wenn mein böses Schicksal mich jetzt schon abgerufen hätte, der Nachruf der Welt mir sehr Unrecht getan haben könnte.“ Es galt die Vollendung seines inneren Wesens, seiner mit ihm geborenen Aufgabe, seiner Lebensstat. Gerade in den Krankentagen geriet er wie in einer Ahnung dessen, was ihm not tat, über das Studium von Kant. Und nun meldeten sich wieder die wohlbekanntenen Genossen seines Weges, die Sorge und die Not.

Da kam ihm die Hilfe wirklich wie durch ein Wunder. Unter den Gästen, die gelegentlich in Jena und auch an Schillers Mittagstisch auftauchten, hatten sich einmal der dänische Dichter Baggesen und seine junge Frau Sophia befunden. „Wie zwei glänzende Erscheinungen schwebten Sie beide, schnell, doch unvergeßlich, an uns vorüber. Die Gestalten sind lang verschwunden, aber noch immer folgt ihnen der Blick“, schrieb Schiller später. Wie so viele ging Baggesen ganz überwältigt von der Hoheit und Größe der Schillerschen Persönlichkeit fort. In der dänischen Heimat warb er für ihn einen Kreis von Verehrern. Damals verstand man zu schwelgen und zu schwärmen. Es war im Juni oder Juli 1791, da fahren sie — Baggesen selbst, der dänische

Staatsminister Graf Schimmelmann und der Minister im Haag Schubert mit ihren Frauen — nach Hellebäck, dem Seebad nördlich von Kopenhagen am Sund, ans „donnernde Weltmeer“, um Schiller ein Fest zu feiern. Man will das Lied an die Freude singen, Szenen aus Schillers Werken vorlesen und aufführen, trinken und guter Dinge sein und sich an großen Ideen, an mächtigen Naturbildern berauschen und Bauern und Bäuerinnen Reigen tanzen lassen wie in alter Zeit. Fast im Augenblick der Abreise erhält Baggesen die damals weithin verbreitete falsche Nachricht von Schillers Tode. Er sinkt seiner Frau in die Arme in tiefem Schmerz. Das Fest kann nicht abgesagt werden. Während sich ein Gewitter verzieht, fährt man hinaus in die erquidte herrliche Welt. Das Jubelfest wird zur großartigen Totenfeier; das Lied an die Freude dichtet Baggesen durch eine Schlußstrophe zum Gedächtnisliede für Schiller um. Und reich war der Strom der Tränen und der Begeisterung. Dies alles schildert der schwärmerische Poet in einem Brief an Schillers Kollegen Reinhold. Dieser gibt bei Schillers Rückkehr von Karlsbad ihm in Jena den Brief — als beste Arznei. Denn nichts wirkte kräftigender auf ihn als das Gefühl, von guten Menschen geliebt und verstanden zu sein. So lebte also schon jetzt sein Bild und Wesen in den Seelen der Empfänglichen. Aber Reinhold tat mehr. Er berichtete an Baggesen: Schiller lebt, aber dem Tode nah, — ohne zu wissen, wie es nun werden soll. Da bewiesen die fernen Freunde, daß ihre Verehrung etwas anderes war als ein Vorwand, sich selber ein Vergnügen zu machen. In demselben Jahr war der Prinz Friedrich Christian von Schleswig-Holstein-Augustenburg (der Urgroßvater unserer Kaiserin) in Weimar und Jena gewesen und hatte mit Reinhold und Wieland verkehrt. Auch ihn gewann dann Baggesen für Schiller. Am 27. November 1791 schrieben der Prinz von Augustenburg und der Graf Schimmelmann an Schiller den Brief, in dem sie ihm, um ihm die Ruhe zur Wiederherstellung

seiner Gesundheit zu verschaffen, auf drei Jahre ein jährliches Geschenk von 1000 Talern anboten. So kam ihm aus dem Tode selbst das Leben.

Am 13. Dezember 1791 kam dieser Brief bei Schiller an. Behend vor Glück teilt er die große Nachricht seinem Körner mit. Es war die Rettung seines Lebens. Er konnte nun in Freiheit arbeiten und aus sich machen, was Gott und Natur mit ihm gewollt hatten. „Ich bin auf lange, vielleicht auf immer aller Sorgen los; ich habe die längst gewünschte Unabhängigkeit des Geistes.“ Also endlich einmal alles Äußere in Ordnung; die Schulden können getilgt werden, Nahrungsorgen gibt es nicht mehr. Ganz den Entwürfen seines Geistes kann er leben. „Ich habe endlich einmal Muße zu lernen und zu sammeln und für die Ewigkeit zu arbeiten.“

Dieser Entschluß, die Sammlung aller Kraft zu schöpferischer Tat ist sein Dank. Die Spannung langer Jahre, ja der ganzen Zeit, seit er aus Stuttgart floh, löst sich auf, und noch in dem Aufatmen der Erlösung klingt es wie ein Schrei der lange niederkämpften Verzweiflung. Jeden Brocken Brot erringen müssen, Monat nach Monat, Jahr nach Jahr einer unsichern, in der Luft schwebenden Existenz, Haus und Weib in allem Glück als schwere neue Sorgen, jetzt noch todeskrank und dabei das Ziel sehn, aber keine Möglichkeit ihm und sich selbst zu leben, immer wieder schreiben müssen für die äußere Existenz, während die inneren Anforderungen wachsen und man nach Stille verlangt, um nur die Entwicklung einmal abwarten zu können, — o nur Muße und Ruhe für das eigene menschliche Leben und seine Tat. Und da ist alles! „Ich habe endlich einmal Muße zu lernen und zu sammeln und für die Ewigkeit zu arbeiten.“

Der Druck der Zeit blieb dahinten. Der Acker der Ewigkeit tat sich auf.

Die Briefe, in denen die vornehmen Herrn Schiller das Ge-

schent ankündigten, gehören wie seine Antworten an Baggesen und an sie selber nicht nur in die Schillerbiographie und in die Geschichte der deutschen Literatur, sondern vor allem in die Geschichte des wahren und edlen Menschentums. Durch „Weltbürgerinn verbunden“ erlassen sie dies Schreiben an ihn. Sie haben sich gewöhnt, Schiller als Mitglied ihres Bundes zu denken. Sie trauerten bei der Nachricht von seinem Tode. „Ihre Tränen flossen nicht am sparsamsten unter der großen Zahl der guten Menschen, die ihn kennen und lieben.“ Dies soll sie bei Schiller verteidigen vor dem Anschein unbescheidener Zudringlichkeit. Sie bieten ihm ihr Geschenk zur Ruhe und Wiederherstellung seiner Gesundheit. „Der Anblick unserer Titel bewege Sie nicht es abzulehnen.“ „Wir kennen keinen Stolz als nur den, Menschen zu sein, Bürger in der großen Republik, deren Grenzen mehr als das Leben einzelner Generationen, mehr als die Grenzen eines Erdballs umfassen.“ Sie machen ihr Anerbieten als Brüder, nicht als eitle Große, „die durch einen solchen Gebrauch ihrer Reichtümer nur einer etwas edlern Art von Hochmut fröhnen“. Es würde sie freuen, wenn Schiller seine Ruhe bei ihnen in Dänemark genösse. „Doch wir sind nicht so kleineigennützig, diese Veränderung Ihres Aufenthalts zu einer Bedingung zu machen.“ „Der Menschheit wünschen wir einen ihrer Lehrer zu erhalten, und diesem Wunsch muß jede andere Betrachtung nachstehen.“

In dem großen Sinn, wie sie gaben, hat Schiller empfangen. Durch seinen Brief an Baggesen geht es wie ein starker Hauch von Helligkeit und Größe, als wäre darin etwas von dem Widerschein jener Sonne über dem hellen Meer, die bei Hellebäck durch finstere Wetterwolken brach. Er nimmt an, nicht weil die schöne Art der Geber alle Rücksicht überwindet, sondern, weil eine Pflicht, die über alle Rücksicht erhaben ist, es gebietet. Es ist die höchste Pflicht das zu leisten und zu sein, was er nach seinem Maß von Kräften sein und leisten kann. Daß er dieser Pflicht verzweifeln

mußte zu genügen, das ist in aller Not, Verfolgung und Krankheit dieser Jahre das eigentliche Unglück gewesen. Und so löst sich nun für ihn aufs schönste sein verworrenes Schicksal auf. „Von der Wiege meines Geistes an bis jetzt, da ich dieses schreibe, habe ich mit dem Schicksal gekämpft, und seitdem ich die Freiheit des Geistes zu schätzen weiß, war ich dazu verurteilt, sie zu entbehren. Ein rascher Schritt vor zehn Jahren schnitt mir auf immer die Mittel ab, durch etwas anderes als schriftstellerische Wirksamkeit zu existieren. Ich hatte mir diesen Beruf gegeben, eh ich seine Forderungen geprüft, seine Schwierigkeiten übersehen hatte. Die Notwendigkeit ihn zu treiben überfiel mich, ehe ich ihm durch Kenntnisse und Reife des Geistes gewachsen war.“ Wohl ihm, daß er das höhere Ideal wenigstens begriff. Aber sich selbst zur Qual mußte er nun Werke herausgeben, die ihm selbst nicht genügten, „der Lehre selbst so bedürftig sich wider Willen zum Lehrer der Menschen aufwerfen“. „Traurig machten mich die Meisterstücke anderer Schriftsteller, weil ich die Hoffnung aufgab, ihrer glücklichen Muße theilhaftig zu werden, an der allein die Werke des Genius reifen. Was hätte ich nicht um zwei oder drei stille Jahre gegeben, die ich frei von schriftstellerischer Arbeit bloß allein dem Studieren, bloß der Ausbildung meiner Begriffe, der Zeitigung meiner Seele hätte widmen können. Zugleich die strengen Forderungen der Kunst zu befriedigen und seinem schriftstellerischen Fleiß auch nur die notwendige Unterstützung zu verschaffen, ist in unserer deutschen literarischen Welt, wie ich endlich weiß, unvereinbar. Zehn Jahre habe ich mich angestrengt, beides zu vereinigen, aber es nur einigermaßen möglich zu machen kostete mir meine Gesundheit. Das Interesse an meiner Wirksamkeit, einige schöne Blüten des Lebens, die das Schicksal mir in den Weg streute, verbargen mir diesen Verlust, bis ich zu Anfang dieses Jahres — Sie wissen wie? — aus meinem Traum geweckt wurde. Zu einer Zeit, wo das Leben anfang, mir seinen ganzen Wert zu zeigen, wo ich nahe

dabei war, zwischen Vernunft und Phantasie in mir ein zartes und ewiges Band zu knüpfen, wo ich mich zu einem neuen Unternehmen im Gebiete der Kunst gürtete — (er spricht vom Wallenstein) —, nahte sich mir der Tod. Diese Gefahr ging zwar vorüber, aber ich erwachte nur zum neuen Leben, um mit geschwächten Kräften und verminderten Hoffnungen den Kampf mit dem Schicksal zu wiederholen. So fanden mich die Briefe, die ich aus Dänemark erhielt.“ Und so kann er endlich an die Arbeit gehen, der er nicht mehr hoffen durfte zu genügen. „Und gesetzt, es zeigte sich auch, daß meine Erwartungen von mir selbst nur liebliche Täuschungen waren, wodurch sich mein gedrückter Stolz an dem Schicksal rächte, so soll es wenigstens an meiner Beharrlichkeit nicht fehlen, die Hoffnungen zu rechtfertigen, die zwei vortreffliche Bürger unseres Jahrhunderts auf mich gegründet haben.“ Er dankt auch für die Briefe, in denen das Fest zu Hellebäck geschildert wurde. „Es waren frische nektarische Blumen, die ein himmlischer Genius dem kaum Erstandenen vorhielt.“ Und der Vorgang in Hellebäck selbst! „Er war für den Abgeschiedenen bestimmt, und der Lebende wird sich nie mehr erlauben, ihn zu berühren!“

Es ist nicht möglich, diesen Brief, einen richtigen Bekenntnisbrief, zu missen in einer Darstellung, die den Dichter und den Menschen Schiller begreifen und verstehen will.

Ob auch von der schweren Krankheit kaum genesen — alles sieht und denkt er in bezug auf die Aufgabe, die mit ihm geboren ist. Es ist die, aus den Anlagen, die die Natur ihm gab, die höchste Leistung zu entwickeln, alle Kräfte seines Wesens in Tat umzusetzen in der vollmenschlichen Persönlichkeit, zu der er sich berufen fühlt. Wir sind so leicht geneigt, vornehm abzusprechen über die weltbürgerliche Gesinnung jener Zeit und über ihre Humanitätsschwärmerei. Briefe wie diese sollten uns eines Bessern belehren. Wer sich das Geistesbild der großen Führer und Heroen

jener Epoche vorstellt nach der sentimentalischen Verschwommenheit, die für die geringeren Geister charakteristisch gewesen sein mag, der handelt nicht anders als einer, der sich seine Vorstellung von Bismarck bilden würde nach der Referendars- und Leutnants-schneidigkeit unserer Tage. Bei der Abschätzung von Gesinnungswerten kann es sich nur darum handeln, ob sie in uns Kraft und menschlich wertvolles Leben entwickeln. Der weltbürgerliche Sinn und der Humanitätsglaube, wie er in diesen Briefen erscheint, hat etwas im höchsten Sinne Schaffendes. Wir werden einfach anerkennen müssen, daß es sich bei diesen Männern wirklich um ein Geschlecht höher gearteter Menschen gehandelt hat. Statt uns über sie hinauszuwähnen, sollten wir nur erst wieder lernen zu werden wie sie. Der Weltbürgerinn, wie der Erbprinz ihn so großartig ausdrückt, bedeutet nur dies, daß wir uns über alle Schranken des Standes und der Völker hinweg innerlich verpflichtet fühlen, auch zu tatbereiter Hilfe, gegen alle, die die geistig-sittlichen Aufgaben des Menschen fördern. Ebenso besagt der Humanitätsglaube bei Schiller allein den Glauben an die höchste Pflicht, unter der unser Leben steht, die größte menschliche Tüchtigkeit in uns zur Entwicklung zu bringen.

Insbepondere ist der Gegensatz, den wir in diese Dinge hinein-zutragen pflegen, ein ganz müßiger. Denn dies alles streitet in keiner Weise mit nationaler Gesinnung. Weltbürgerinn bedingt keinen Gegensatz zur Hingabe an unser Volk.

Jedes Volk bedeutet eine besondere Art des Menschentums und seiner Aufgaben. Und der Mensch, den Schiller zunächst bei sich selber wie die im Stein verborgene Bildsäule im Auge hatte, war ganz gewiß ein Deutscher. Es ist eine oberflächliche Auffassung, die so oft wiederholt wird, daß sich unsere Ideale geändert hätten und das nationale an die Stelle des humanen getreten sei. Wir haben nur als die größte deutsche Lehre des neunzehnten Jahrhunderts an uns die elementare Grundnotwendigkeit erfahren, daß das Volk

als Staat existiere und in der staatlichen Macht sich die Bedingung schaffe für die volle Entfaltung seines Lebens. Dies hat unserer Arbeit in den vergangenen Jahrzehnten, wie sich von selbst versteht, die Richtung gegeben. Aber die höchste Bedeutung des im Staat geeinten Volks liegt in der menschlichen Kultur, die es hervorbringt. Wir wünschen mit den Gesinnungsgenossen Schillers, daß das deutsche Wesen und die deutsche Arbeit sich als die höchste Blüte des Menschentums erweisen. Im Sinne dieses höchsten Ziels begriff Schiller die eigene Pflicht. Nichts Verschwommenes, Weichliches, Volkstremdes liegt darin. Jeder, der in seinem Leben eine Aufgabe sieht, kann sich nur verehrend beugen vor dem Ernst und der Sicherheit, mit der sich für Schiller alles dieser einzigen Aufgabe unterordnet, — das ganze Leben ein einziger Dienst der eigenen menschlichen Vollendung. Und wie heilig nahm man es damals mit der geistigen Entwicklung der Menschheit, so daß den Großen dieser Erde nichts wichtiger war, als ihr einen ihrer Lehrer zu erhalten. Wie schön ist in den Beziehungen des Gebenden und des Empfangenden das menschliche Verhältnis unbefangener Freiheit von beiden Seiten. Der Wunsch, nur Mensch sein zu dürfen, hat einen guten Sinn, wenn er ein solches Abstreifen aller gesellschaftlichen Trennungen, einen solchen freien Verkehr im Dienste höchster Pflichten bedeutet. Unsere eigene geistige Arbeit kennt kein anderes Ziel. Schillers Bemühen um seine menschliche Durchbildung bedeutet kein Träumen und Schwelgen in schönen Gefühlen, sondern ruht auf der höchsten Energie des Willens und richtet sich ganz auf die Tat.

6. Philosophische Studien. Reise in die schwäbische Heimat.

Sofort ging Schiller daran „zu lernen und zu sammeln und für die Ewigkeit zu arbeiten“. Die Ausführung seines Entschlusses bestand darin, daß er sich hineindachte in die Kantische Philo-

sophie und sich dadurch die unverbrüchlich festen und unverlierbaren Grundgedanken seiner Weltanschauung erwarb. Es gehört zu den größten Ruhmeszeugnissen für jenen Höhepunkt menschlichen Philosophierens, der in Kant erreicht war, daß einem starken Mann und großen Dichter die Hinwendung zu ihm zum unentbehrlichen Mittel wurde, um sich selbst und das eigene Leben zu finden. Selten hat sich die Philosophie so unmittelbar als Lebenskraft offenbart. Aber wir lernen hier auch, wie nicht von ungefähr in der Arbeit eines solchen Mannes dichterische Werke entstanden, die über den Wandel der Zeiten hinweg ihren Wert behalten. Er hatte es sich ernst sein lassen um das tiefste Wissen der Zeit. Wenn seine reifen Dichtungen auf seiner schwer erungenen Anschauung menschlicher Dinge ruhen, so ruhen sie, wie Goethe es von dem großen Stil in der Kunst verlangte, auf den tiefsten Grundfesten der Erkenntnis.

Die philosophischen Studien sind für Schiller von einer sehr viel größeren Wichtigkeit geworden als die geschichtlichen. Man könnte sich zur Not denken, daß er durch das Geschichtsstudium nicht hindurchgegangen wäre. Die zunehmende Reife der Jahre und die wachsende Erfahrung hätten ihm vielleicht auch ohne das die Sicherheit der Wirklichkeitsanschauung zugeführt. Mit dem Philosophiestudium steht es anders. Nur durch die Philosophie wurde Schiller, was er ist. Die philosophischen Studien stehen recht in dem Angelpunkte seines Lebens. Wer wie er die Grundlagen der sittlichen Weltordnung in seinen Werken in Frage sah, in die allerlehten Tiefen des sittlichen Seins der Menschheit hineinleuchtete, der brauchte die Sicherheit in diesen Dingen. Sie fand er in seiner philosophischen Arbeit. Er bewies in dem Zug zu ihr die unfehlbare Instinktsicherheit der großen Natur. Haben wir doch den Beweis dafür! Die geschichtlichen Studien dienten ihm immer zugleich für den äußeren Zweck, Lebensunterhalt und bürgerliche Achtung zu erwerben. Aber als er frei wurde und

keinem Meister zu folgen brauchte außer der Stimme in seinem Innern, da gab er sich ganz an das philosophische Studium hin. Fast unmittelbar nach jenem Wort zu Körner, er rüste sich nun, um für die Ewigkeit zu arbeiten, folgt das andere, Schillers Neujahrs-geschenk an sich selbst am 1. Januar 1792: „Ich treibe jetzt mit großem Eifer Kantische Philosophie —. Mein Entschluß ist unwiderruflich gefaßt, sie nicht eher zu verlassen, bis ich sie ergründet habe, wenn mich dieses auch drei Jahre kosten könnte.“ Das klingt anders, als wenn er in früheren Jahren gelegentlich ein Interesse an Kants kleinen Aufsätzen zeigt, — halb gleichgültig berichtet, daß er die neue Philosophie in Jena bis zum Sattwerden preisen höre, oder auch bekundet, daß der neue geistvolle Inhalt der Kantischen Ästhetik, der „Kritik der Urteilskraft“ ihn hinreißt.

So ist auch Schillers Stellung in der Geschichte der Philosophie eine andere als in der Entwicklung der Geschichtschreibung. Er zählt durchaus, wenn auch in einem eingeschränkten Gebiete der Wirkung, als eine ihrer großen Gestalten. Seine philosophischen Schriften behaupten bis heute den vollgültigen Wert wissenschaftlicher Arbeiten. Das Verhältnis ist ein ganz eigenes. Sie sind in ebenso vollem Sinne original, wie sie Schriften eines treuen Kantianers sind. Schiller ist in das Tiefste und Innerste der Kantischen Geistesarbeit eingedrungen. Mit der Sicherheit des Genies lernt er von ihr in jedem Gebiete gerade die tragenden Grundbegriffe. Daher ruht sein eigenes Schaffen auf dem gesicherten Grunde des Systems. Dabei aber stellt sich die eigene Lehre als eine vollkommen selbständige Entwicklung dar. Es ist ein Fall, wie er sich vielleicht kaum zum zweiten Male wiederholt. Man möchte von seinen Schriften sagen: sie sind ganz Kant, — es ist nicht Ein Gedanke, der nicht in der reinen Entwicklung seiner Grundideen läge, — aber zugleich: sie sind ganz und allein Schiller. Alles ist Ausgestaltung von Ideen, die schon früher in ihm vorbereitet waren, und alles war nur möglich als Gabe dieser

einzigartigen Persönlichkeit. Das Rätsel löst sich, wenn wir auf die verschiedene Artung der Männer sehn. Schiller tritt neben Kant wie neben den Kritiker der Prophet. Kant entwickelt uns die Begriffe, auf denen unser Denken und Erkennen ruht. Schillers ganze Arbeit richtet sich auf das Leben. Er gibt uns die Ideen, die unserm Leben einen Wert geben. Er arbeitet die Form des Lebens heraus, in der das Menschentum seine volle Entwicklung fände. Seine Gedanken sind nicht nur Einsicht, sondern auch sittliche Überzeugung, ja Glaube. Sie sind der reine Ausdruck seiner großen Natur. Daher sind sie ganz sein eigen, und nur die Begriffsformen empfing er von Kant. Sofern es sich um die Entwicklung eines neuen Glaubens handelt, tritt hier im tiefsten Sinne des Worts eine religiöse Botschaft zu der rein wissenschaftlichen Leistung Kants, aber mit jenem entscheidenden Wesenszug, daß Glaube und Botschaft zugleich im vollsten Sinne nüchterne und zutreffende Erkenntnis sind. Dies ist das einzigartige Wesen und die unverlierbare Bedeutung des deutschen Idealismus, wie er in Schiller der sittlich-künstlerischen Fragen sich bemächtigt: indem und nur dadurch daß er zur tiefsten Erkenntnis des Menschenlebens vordringt, stellt er ein neues Ideal über ihm auf. Man hat diesen Idealismus nicht verstanden, solange man glaubt, daß es sich hier um Gebilde subjektiver Begeisterung handele. Man hat auch Schiller nicht verstanden, solange man von ihm glaubt, er verkünde nur begeistert, was ihm schön und gut vorkommt, möglichst überstiegene schwärmerische Forderungen, und wir könnten dann darüber, etwa als reifere Männer, anderer Meinung sein. Es handelt sich um tief eindringende und klar bewiesene Wissenschaft und Erkenntnis. Schillers Lehre ist die Philosophie des Menschenlebens und will als solche verstanden sein.

Im Januar 1792 erschien in der „Neuen Thalia“ die Abhandlung „über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen“, der im zweiten Stück im März diejenige „über die

tragische Kunst“ folgte. Sicher sind sie beide als Ergebnisse jener öffentlichen Vorlesung über die Ästhetik der Tragödie zu betrachten. Aber weder als Kantische Studien noch als Theorie des Tragischen halten sie vor einer etwas eingehenderen Kritik stand. Erst nach ihnen hat die ernste philosophische Arbeit begonnen. Ohne Zweifel ist sie ganz besonders gefördert worden durch das vier- bis fünfstündige Privatissimum über Ästhetik, das Schiller im Wintersemester 1792 vor 24 Zuhörern in seiner Wohnung las. In einem Gespräch „Kallias oder über die Schönheit“ gedachte er das Ganze seiner Kunstphilosophie vorzutragen. Es ist nicht ausgeführt worden; aber die großen Briefe an Körner vom 8., 18., 23. und 28. Februar 1793 geben uns offenbar die Vorstudien dazu. Dies ist die Grundlegung der Schillerschen Philosophie. Darauf folgen die bedeutenden Schriften, deren erste die Abhandlung „über Anmut und Würde“ (Juni 1793) ist; die Briefe „über die ästhetische Erziehung des Menschen“ stellen das systematische Hauptwerk dar; der Schluß der Abhandlung „über naive und sentimentalische Dichtung“ (in den „Horen“ Januar 1796) bildet den Abschied Schillers von der wissenschaftlichen Tätigkeit. Denn auch die Abhandlung „über das Erhabene“, eine Art Anhang des Hauptwerks, erschien zwar erst 1801, ist aber schon im Jahre 1795 geschrieben. Einige kleinere Abhandlungen schließen sich um den Kern dieser bedeutenden Werke. Die philosophische Arbeit erstreckt sich über einen Zeitraum von vier Jahren. Sie beginnt noch als ein Stück Dienstätigkeit des Professors in Jena. Diese erste Epoche schließt mit der Abhandlung „über Anmut und Würde“. Sie wird fortgesetzt während des Jahrs, das Schiller in der schwäbischen Heimat zubrachte. Damals sammelte sich alles um den Gedanken von der künstlerischen Kultur und ihrer Bedeutung im Ganzen des menschlichen Lebens, wie er ihn zuerst in Briefen an den Prinzen von Augustenburg auseinandersetzte. Sie wird vollendet nach der Rückkehr nach Jena, in der ersten Zeit der

Freundschaft mit Goethe. Jetzt stehen alsbald die großen Studien über Arten und Bedeutung der Poesie im Mittelpunkt. Immer mehr rückt Schiller, von den allgemeinsten Prinzipien beginnend, auf die besonderen Anliegen des eigenen künstlerischen Berufes zu. Ja, die ganze Entwicklung seiner Philosophie empfängt ihr Gesetz offenbar von dem Bedürfnis des Künstlers, der sich selber sucht. Er erarbeitet sich die Klarheit über die Bedeutung des Künstlerischen, also auch über die Sendung des Künstlers in der menschlichen Kultur überhaupt und schreitet von hier zur tiefen Ableitung des eigenen dichterischen Charakters fort, den er dem Goethischen gegenüberstellt. So wird die Philosophie für ihn, was sie seit Sokrates für die Menschheit ist, das große Mittel der Selbsterkenntnis. Es ist das Zeichen der mächtigen Naturen, der im tiefsten Sinne des Wortes philosophischen, daß sie über sich selbst nicht anders zur Ruhe kommen können, als indem sie die Welt begreifen, — sich in der Welt und die Welt in sich.

Er hatte die Ruhe zu allen diesen weitgreifenden Studien. Sein ganzes Leben gewann einen Zug von höherer Sicherheit. Es sagt so viel, daß gleichzeitig mit dem Entschluß zur philosophischen Durchbildung auch der Gedanke an neue Dichtung in ihm erwacht. Die Idee des Wallenstein ist so gut wie gleichaltrig mit der seiner Philosophie. Immer ist es der Dichter, der sich in diesen Arbeiten vollenden will. Auch neue Zuversicht kam mit der neuen Ruhe. So sehr er den Schaden der Kritik am eigenen Leibe spürt, und wie sie ihm die Unmittelbarkeit der dichterischen Gesichte beengt, das stolze Wort steht daneben: „Ich bin und bleibe bloß Poet, und als Poet werde ich auch noch sterben“.

Die Anfälle der Krankheit kehrten freilich immerfort wieder. Aber Schiller konnte sich doch manche Erleichterung gönnen. Pferd und Wagen, wie er beabsichtigte, selbst zu erwerben, scheint er aufgegeben zu haben. Aber ein eigenes Reitpferd schaffte er an, und die Bewegung tat ihm äußerst wohl. Er erfreute sich der

alten teuren Beziehungen der Liebe, besuchte Körner auf vier Wochen im April 1792 und genoß mit tiefem Glücksgefühl — auch etwa einen Monat lang — den Besuch der eben genesenen Mutter, die mit der jüngsten Schwester Nanette nach Jena kam. Am 7. April 1793 bezog er das Gartenhaus vor der Stadt. Der Lieblingsgedanke der ganzen Zeit war der, die alte Heimat wiederzusehn und in ihr Eltern und Geschwister und die alten Freunde. Das Heimatsgefühl regte sich stark in dem Schwaben.

Im August 1793 brach er von Jena auf. Über Nürnberg reiste er zunächst nach Heilbronn, welches als freie Stadt an den Grenzen Württembergs ihm einen sichern Aufenthalt bot, falls der Herzog etwa noch den früheren Groll bewahrte. Für den alten Herodes wäre es eine herrliche Gelegenheit gewesen, die Unbilden von einst gut zu machen. Aber diese Art Mensch gehört zu jenen, die nichts lernen und nichts vergessen. Er erklärte nur, er werde Schillers Besuch ignorieren. Schiller besuchte Ludwigsburg und die Solitude, später auch die Karlschule in Stuttgart und wurde im Saal der Akademiker mit donnerndem Vivat begrüßt. Von Heilbronn siedelte er mit den Seinen am 8. September nach Ludwigsburg über, um den Eltern näher zu sein. Hier schenkte ihm Lotte am 14. September seinen ersten Sohn Karl und machte ihn überglücklich durch das lange ersehnte Kind. Den alten Vater fand Schiller in seinem siebenzigsten Jahr frisch und rüstig wie einen Sechziger, in ewiger Tätigkeit, die ihn gesund und jugendlich erhielt. Die Mutter war leidlich gesund. Sie weinte schon im Anfang der Zeit viel in dem Gedanken, daß es ja doch bald wieder müsse geschieden sein. Die ältere Schwester Luise erwies sich im Haushalt geschickt und besorgte Schillers Wirtschaft; die jüngste, Nanette, war zum hübschen Mädchen herangeblüht. Sie war talentvoll und schwärmerisch, ganz glücklich, wenn sie die Verse des großen Bruders vortragen konnte, und wäre gern eine Künstlerin geworden. Sie ist jung gestorben. Mit welchen

Empfindungen aber mag Schiller die Freunde der Jugend wieder-
gesehen haben! Viele waren stehen geblieben auf ihrem Weg,
phyliströs verengt und verbauert. Zu Freund Hoven, mit dem er
vom 13. bis zum 21. Jahr fast alle Epochen des Geistes gemein-
schaftlich durchwandert, stellte sich die alte Liebe her. Aber von
dem schriftstellerischen Ehrgeiz war nichts geblieben; er war ein
tüchtiger Arzt geworden. Wie mögen auch die Freunde mit Stolz
und Wehmut ihn wieder empfangen haben! Hoven hat uns sein
Bild bewahrt. „Sein jugendliches Feuer war gemildert; er hatte
weit mehr Anstand in seinem Betragen, an die Stelle der vor-
maligen Nachlässigkeit war eine anständige Eleganz getreten, und
seine hagere Gestalt, sein blasses kränkliches Aussehen vollendete
das Interessante seines Anblicks.“ Er war so häufig krank, aber in
den guten Stunden: „in welcher Fülle ergoß sich da der Reichtum
seines Geistes, wie liebevoll zeigte sich sein weiches teilnahmvolles
Herz, wie sichtbar drückte sich in allen seinen Reden und Hand-
lungen sein edler Charakter aus! Wie anständig war jetzt seine
sonst etwas ausgelassene Jovialität, wie würdig waren selbst seine
Scherze! Kurz, er war ein vollendeter Mann geworden.“ Wir
haben das Denkmal der neugetnüpften Jugendfreundschaft dieser
Tage in der Schillerbüste von Dannecker, dem einzigen Bildnis
Schillers, an das wir glauben können. Er hat ihn wiedergegeben,
wie er ihn sah und liebte, und selbst die Kränklichkeit durch die
geistige Bedeutung verklärt. In diesem Manne, in diesem Antlitz
fühlen wir, ist alles Leben Geist geworden und aller Geist Wille.

Am 24. Oktober 1793 starb der alte Herzog Karl Eugen.
Im März 1794 siedelte Schiller nach Stuttgart über und war
mit der Veränderung sehr zufrieden. „Es wird mir nach einer
acht Monate langen Dürre wohl tun, mich wieder unter denkenden
Menschen zu befinden.“ Er richtete sich auf ein paar Monate ein,
die er, ohne großen schriftstellerischen Fleiß, wesentlich dem mensch-
lichen Umgang zu widmen gedachte. In dieser ganzen Zeit ist

die ästhetische Korrespondenz mit dem Erbprinzen und die gelegentliche Arbeit am Plan des Wallenstein seine wesentliche Beschäftigung gewesen. Am 6. Mai sind Schillers von Stuttgart abgereist und über Meiningen, wo sie Reinwalds besuchten, am 15. wieder in Jena eingetroffen. Schiller sehnte sich nach einer ruhigen und gleichmäßigen Lebensart, nach regelmäßiger Arbeit.

Man hatte Pläne gemacht, ihn in der Heimat und zwar als Professor in Tübingen zu halten. Daraus war nichts geworden. Überaus wichtige Lebensbeziehungen spannen sich dennoch in dieser Zeit an. Es war wieder ein unmerklicher, aber folgenreicher Übergang in der Schillerschen Existenz. Der Gang der Weltbegebenheiten, die Entwicklung der französischen Revolution hatte ihn in Jena leidenschaftlich aufgeregt. Er hatte die Absicht, in einem großen Memoire in dem schwebenden Prozeß das Wort für den König zu ergreifen, wobei er Gelegenheit gehabt hätte, einige große wichtige Wahrheiten zu sagen. Schon sah er sich nach einem Übersetzer ins Französische um. Es war die Absicht des Historikers und Philosophen zu einer entschiedenen Wendung in die politische Publizistik. Nun wurde, als Schiller mitten in seinen Untersuchungen über das Schöne saß, der König hingerichtet. Schiller schrieb: „Ich kann seit vierzehn Tagen keine französische Zeitung mehr lesen, so ekeln diese elenden Schindersknechte mich an.“ Die Briefe an den Erbprinzen über ästhetische Erziehung treten an die Stelle der politischen Schrift. In ihnen bildet das große Ereignis der französischen Revolution nur noch den Hintergrund und den Ausgangspunkt. In Schwaben machte Schiller die Bekanntschaft Cottas, der sein verständnisvoller und tatkräftiger Verleger und sein wahrer Freund wurde. Dieser bot ihm die Redaction einer großen politischen Zeitung an. Schiller wußte ihn später zu einer literarischen Monatschrift, den Horen, zu überreden. Dies ist dieselbe Abwendung vom politischen zum literarisch-ästhetischen Interesse. So nahe hat ihm einmal der Übergang zu

politischer Wirksamkeit gelegen. Es wäre aber völlig verkehrt, wenn man darum von einer Flucht aus dem öffentlichen Leben in das Reich der Träume redete. Auch seine ästhetische Schriftstellerei ist als eine Wirkung auf das öffentliche Leben, als eine Gestaltung lebendiger und handelnder Menschen gedacht. Schiller wählt sich mit sicherem Blick dasjenige Gebiet öffentlicher Wirkung, in dem er nach seiner Anlage und Kraft sich das reichste und fruchtbarste Schaffen versprechen kann. Dort hätte er nur von außen betrachten können. Hier konnte er der selbsttätige Bildner eines neuen Lebens sein. Mit vollem Bewußtsein hat er diese Arbeit mit der politischen in eine Reihe gerückt als die deutsche Aufgabe der Zeit. Es handelt sich darum, wahre und volle Menschen zu bilden auf dem Wege der künstlerischen Kultur oder — wie sein großer Ausdruck lautet — den Weg zur Freiheit zu führen durch die Schönheit. —

Mit seinen philosophischen Schriften greift Schiller in die große Bewegung ein, die Kant für das menschliche Denken begonnen hat. Mit Kant fängt die zweite Weltperiode der Philosophie an. Sie hörte durch ihn auf, Weltweisheit sein zu wollen, Metaphysik, welche in faustischer Weise die Wirklichkeit in ihren letzten Elementen begreift. Sie wurde zur Vernunftwissenschaft, d. h. zur Lehre von den Mitteln, durch die das Denken seine Aufgaben löst. Die Natur zu begreifen in ihrem göttlichen Geheimnis ist uns nicht gegeben. Aber die Begriffe, die im Denken der Welt notwendig sind, vermögen wir wohl zu entwickeln, die Begriffe, auf denen unsere wahren Gedanken von den Dingen ruhn. Schiller erfuhr so stark wie nur einer die zugleich ernüchternde und begeisternde Wirkung der neuen Lehre. Dadurch zumeist wurde er befähigt, ihr Jünger und Prophet zu sein. Sie nahm ihm seinen alten Glauben an jenen Kosmos, den die göttliche Liebe durchdringt. Aber dafür führte sie ihn auch aus der nur dachtenden Philosophie auf den festen Boden der Wissenschaft hinüber. Kant erleuchtet ihm in

begeistrender Weise die innere Beziehung von Natur und Geist. Es gibt Begriffe, ohne die die Natur nicht gedacht werden kann. Sie bilden unser Denken von der Natur, unsern Verstand, und gelten zugleich von den Dingen als allgemeine Gesetze. Wie Schiller es großartig formuliert: die Natur steht unter dem Verstandesgesetze. So wird dem Verstande seine schöpferische Macht erschlossen in dem Augenblick, in dem man ihm scheinbar sein höchstes Ziel, das metaphysische Weltbegreifen, genommen hat.

Der Begriff der Kausalität z. B. beherrscht die Natur. Alle ihre Erscheinungen laufen an dem Faden des notwendigen Zusammenhangs von Ursache und Wirkung. In allen ihren Erscheinungen ist sie bedingt, — wie Schiller auch sagt: abhängig und bedürftig. Unbedingt ist nur das Ganze der Natur, auf das sich als auf seine letzte Idee das menschliche Erkennen zubewegt. —

Doch war es vor allem die Kantische Freiheitslehre, die durch den Zug innerer Verwandtschaft Schillers Bekenntnis zu Kant wie mit Naturgewalt entschied. Nur dem Menschen ist gegeben, sein Leben mit vollem Bewußtsein zu stellen in den Dienst einer Aufgabe, im Dienste dieser Aufgabe sein ganzes Dasein selbst zu regeln und so sich selber das Gesetz zu geben. Wer sich aber selber das Gesetz gibt, ist frei. Für Schiller war es doch, als spräche man ihm die innerste Gesetzlichkeit des eigenen Lebens aus. So hatte er sein ganzes Dasein nur als einen Dienst der mit ihm geborenen Aufgabe begriffen, hatte, selbst als Krankheit und Tod an seinen natürlichen Kräften zehrten, nicht abgelaufen von der Idee, unter der ihm sein Leben stand. Nichts war ihm vertrauter als das Gesetz, das in ihm selber gegeben war. Man ahnt, was es für ihn bedeutete, wenn er schrieb: „Es ist gewiß von keinem sterblichen Menschen kein größeres Wort noch gesprochen worden als dieses Kantische, was zugleich der Inhalt seiner ganzen Philosophie ist: Bestimme dich aus dir selbst“.

Der Adel des Menschentums, der die Menschen über die bloße

was bestimmt
über die
liche Nat
mehr zu
Gesetzlich
als für
wie zu

Natur erhebt, liegt ganz in dieser Eigenheit, daß die Menschen, die für den Naturforscher so gut wie alles Wirkliche nur Fälle von Naturgesetzen sind, doch zugleich in dieser anderen Beziehung stehen und das Gesetz ihres Lebens in sich selber tragen, sich selber geben. Es ist die Welt der Geschichte, die sich hier aufthut. Als der eigentliche Inhalt ihrer Arbeit erscheint das Reich der Menschheit, d. h. das Reich, in dem die wahre Gemeinschaft der Menschen verwirklicht ist in den Persönlichkeiten, die sich selber bestimmen durch das Bewußtsein der sittlichen Gesetze. Der Menschheitswert ist es, der über die geschichtliche Bedeutung der Persönlichkeiten, der Völker und der Kulturen entscheidet. In einer Gestalt wie Jesus Christus erscheint bereits das Bild von dem Menschen der Vollendung, dessen Leben völlig eins geworden mit dem höheren Menschheitsleben, d. h. jenem Leben, in dem ein jeder sich selbst bestimmt durch die ewigen Gesetze des Menschentums. Darum lebt Jesus in dem Gedächtnis der Menschheit, welches die Geschichte ist, wie kein anderer, — ist der Richtpunkt für die Jahrhunderte, die Liebe und Sehnsucht aller, denen es ernst ist, und beschäftigt schon die Phantasie unserer Kinder.

Dieses Neben- und Ineinanderbestehen von Freiheit und Naturnotwendigkeit, von menschlicher Selbstbestimmung bei allgemeiner Naturbestimmtheit ist ein so großes Wunder, daß Kant nicht müde wird, hier die Grenzen zu hüten und über der Reinheit der sittlichen Selbstbestimmung zu wachen. Der wesentliche Zug alles sittlichen Lebens ist der Ernst. Wir wollen uns hier keinen schmeichlerischen Vorstellungen hingeben und die Größe der Forderung nicht zu unserer Bequemlichkeit herabziehen. Von Natur wünschen wir alle im starken Zwange der angeborenen Neigung Glück und Behagen. Aber nur wo das Bewußtsein der Aufgabe oder des Gesetzes und sonst nichts unsere Handlungen bestimmt, da ist jene wunderbare, das Menschentum im Menschen ausmachende Selbstbestimmung durch die Idee; da allein ist die sittliche Freiheit und

Tat. Hier haben die Neigungen nicht hineinzureden. Um das einzuschärfen, wählt Kant die Wendung, daß in der sittlichen Entscheidung die Achtung für das Gesetz allein, gegen die Neigung und mit Niederschlagung aller Neigungen, unseren Willen bestimmen soll.

An dieser Stelle setzen die eigentümlichen Weiterbildungen Schillers ein. Er ist, was die Sache angeht, völlig einig mit Kant. In dieser Beziehung hat man das Verhältnis oft falsch geschildert. Aber er kann die Darstellungsweise nicht billigen, die ihm auf einen dumpfen Knechtsinn berechnet scheint, als trete das sittliche Gesetz wie ein hölzerner Schulmeister drohend an den Menschen heran, da doch das Gegenteil Kants eigene Meinung ist. Denn er verkündet hier ja die Freiheit des Menschen. Den tiefsten Gedanken Kants will er wahren und ihm besseren Eingang schaffen bei allen freien und großgesinnten Gemüthern. Dies ist der Nerv seines Widerspruchs. „Womit hatten es die Kinder des Hauses verschuldet, daß er nur für die Knechte sorgte?“ Er blickt auf das sittliche Ziel, auf den sittlich vollendeten Menschen. Das ist der, der sich in der Tugend gefestigt hat, der seiner Vernunft mit Freude gehorcht, dem die sittliche Denkart zur Natur geworden ist. Ihm wird also die Pflicht ein Gegenstand der Lust und Neigung sein. Wenn es auch wahr ist, daß die Selbstbestimmung durch das Bewußtsein des Gesetzes allein die sittliche Handlung ausmacht, so ist doch der vollendete Mensch erst jener, in dem der Widerstreit aufgehoben zwischen Neigung und Pflicht, Wunsch und Gesetz. Mit niemals aussehender Freudigkeit lebt er die große Aufgabe seines Lebens; ja dies Leben in seiner Aufgabe ist ihm der Quell seiner Lebenslust selber. Der so in sich einige Mensch ist der wahre und volle Mensch.

Unmittelbar entwickelt sich der kritische Gedanke Kants bei Schiller zu einem Ideal des Menschentums, aber ohne daß dem kritischen Gedanken etwas an seiner Tiefe und Schärfe verloren

geht. So unmittelbar setzt sich denn auch die rein theoretische Einsicht in die Erkenntnis und Botschaft von Lebenswerten um. Schiller gibt dem Ideal später den Namen der Totalität. Es ist das Ideal des ganzen und vollen Menschen, das Ideal der Persönlichkeit im tiefen Sinne des Wortes. Wir alle kennen kein anderes. Schillers Großtat bleibt, wie er dies Ideal aus den notwendigen Elementen alles Menschenlebens so einfach und überzeugend ableitet als die Form der Vollendung. Beständig arbeitet das Leben, uns zu zersplittern und zu zerstückeln. Jetzt erdrückt es uns in übermäßiger Last äußerer Pflichten. Dann strebt es vergebens, sich wiederherzustellen in betäubenden Vergnügungen. Es gibt so wenige, denen ihr Ernst zugleich ihre Lust ist und ihre Pflicht ihre Freude. So aber ist es in der vollendeten menschlichen Persönlichkeit. Sie lebt allein das Gesetz des eigenen Daseins und ist darin ein neuer Anfang der Menschheit aus sich selbst. In sich selber ruhend findet sie im Dienste der in ihr geborenen Pflichten allein die Wonne des Lebens. Ihr ganzes arbeitames und schöpferisches Leben ist ihr Freude. Hier ist Form und Fülle, Gesetz und Leben eins und zugleich.

Damit stellt Schiller das höchste Ziel der Bildung und Kultur über dem Leben auf. Es vereinigt in sich die höchste Zucht mit der höchsten Natürlichkeit, mit der grenzenlosesten Empfänglichkeit das unablässige Gestalten und verbindet mit der Fülle ursprünglichen Lebens die vollkommenste Kultur in festen und dauernden Gedanken. Wirklich würde in diesem Ziel alles Leiden und alle Verzweiflung des Lebens sich lösen. Kein anderes haben unter schweren Seufzern, in harter Arbeit alle jene gesucht, in denen die bessere Menschheit nach Leben rang. Hier heißt es, die ganze Tiefe des Schillerschen Idealismus ermessen. Er berauscht nicht sich und uns in schönen, schwärmerischen, jugendtaumeligen Gefühlen, sondern er gibt uns den festen und sicheren Standpunkt zum Leben.

Dies sollten die Deutschen begreifen: Schillers Philosophie ist Lebensphilosophie. Sie ist auch eine Philosophie für das Leben. Er arbeitet im Hinblick auf das Bild der vollendeten menschlichen Kultur. Diese ruht auf dem Gedanken des ganzen Menschen, der Persönlichkeit. Sich zu ihr zu gestalten ist die Sehnsucht, die im Grunde alles Lebens ruht. Immer wird es ein merkwürdiges Zeitsymptom bleiben, daß die Deutschen sich von der verirrtten Phantastik der Nietzsche'schen Gedanken, bei denen selbst in der romantischen Verzerrung die Idee der ihr eigenes Gesetz lebenden Persönlichkeit der wertvolle Kern war, so hinreißen ließen, ohne zu ahnen, daß diese Idee in ihrer ganzen Reinheit und Größe, nur mit unendlich viel mehr Tiefe, ohne jeden moralistischen Bei-
satz, in unserer klassischen Philosophie und besonders bei Schiller ausgeführt und begründet war. An künstlerischer Kraft der Darstellung stehen Schillers philosophische Schriften hoch über denen Nietzsche's. Dort ließ man sich all die Selbstberauschung und Phantastik gefallen, deren man Schiller fälschlich verdächtigte. Nichts ist in der Sache nüchterner, schärfer, männlicher als die Schiller'sche Philosophie.

Nicht an irgend welcher Willkür in der Führung der Gedankenreihen bemerkt man, daß hier ein Dichter philosophiert. An Strenge der Entwicklung behaupten seine Schriften den vollgültigen Wert wissenschaftlicher Erkenntnis. Man merkt den Dichter höchstens an dem Kreise der Interessen, dem er sich zuwendet, an der inneren Vertrautheit mit der ganzen Fülle künstlerischen Lebens, die er mitbringt und sich hier wissenschaftlich verdeutlicht. Schon in der Abhandlung „über Anmut und Würde“ ist er doch eigentlich bereits mit dem Material des Dramatikers beschäftigt, mit dem Bilde oder der künstlerischen Erscheinung des handelnden Menschen, wie wir ihn unter den Ansprüchen der Pflicht und den Schlägen des Schicksals erblicken. In der schönen Seele sind Pflicht und Neigung zu voller Übereinstimmung gebracht. Sie übt den Dienst

der Pflicht, als wäre es die freiwillige Leistung ihrer Natur. In dem erhabenen Charakter behauptet sich unter allem Ansturm des Leidens und der Schicksale die Überlegenheit des sittlichen Willens. Anmut und Würde sind der Ausdruck der beiden Lebensweisen in der Erscheinung. So gewinnt Schiller im Hinblick auf das Ziel des Menschentums das Verständnis für seine Erscheinungen. Eine Fülle der feinsten Deutungen teilt er in dieser Schrift mit. Hier treten auch zum ersten Mal die beiden Grundgedanken des Schönen und des Erhabenen nebeneinander auf. Das letztere bekommt seine Wichtigkeit für Schiller durch den heroischen Zug seiner Natur. Die Idee des schönen Menschentums kam ihm in jener Auflehnung seiner hellen Seele gegen die allzu gedrückte Darstellung Kants.

Der wertvollste Gedanke, in dem die Grundidee Schillers sich am fruchtbarsten entfaltet, ist der von der künstlerischen Kultur und ihrer Bedeutung in der Menschenkultur überhaupt. Das Ziel, auf das er hier blickt, ist das zum Kunstwerk geadelte Leben. Das glänzende Bild des Griechentums, wie er es sieht, gibt die Richtung an. Dort war Form und Fülle, Arbeit und Lebensfreude eins. Die ungebrochene Ganzheit des menschlichen Daseins prägte sich in allen Erscheinungen des Lebens aus. Und diese Ganzheit wiederzugewinnen ist Schillers leitender Gedanke. In Ausführungen von überwältigender Wucht schildert er die Zersplitterung und Verkümmern, in der wir verdammt sind zu leben. Der Aufgaben sind so viele geworden, und jede verlangt eine außerordentliche Ausbildung einzelner Kräfte. Der stumpfsinnige Gelehrte, der abgehezte Geschäftsmann, der überstarke Denker und wie die Spezialisten alle heißen — sie sind die sprechenden Typen unserer modernen Kultur; teils in Regeln eingespannt und durch sie geknechtet, teils — besonders bei den Massen — noch ganz in der Gewalt blinder Triebe verbringen wir die Tage in angestrenzter Arbeit, um uns abends in einem ideenlosen Taumel der Sinne zu berauschen. Zwischen Überanstrengung und

Betäubung verläuft unser Leben. Hier tritt die Schönheit als die große Helferin ein. Sie erquickt unser Gefühl in beseligender Freude. Aber zugleich erschließt sie unserm schauenden Blick die Tiefe der Dinge und des Lebens. Hier ist Begreifen und Genießen, Verstand und Sinn, Arbeit und Erholung, Form und Fülle eins. So gibt die Schönheit dem Menschen die Ganzheit seiner Kräfte, sie gibt ihm die Einheit in sich selbst, gibt dem Knecht der Kultur sein Menschentum wieder. Sie ist die Wiederherstellerin der ursprünglich einigen Natur.

Damit ist uns inmitten all der wirren Zustände, die uns zerteilen, der Weg zur Vollendung, zur Einheit in uns selber aufgetan. Wir empfangen im Spiel der Kunst die Ganzheit des Menschentums, die unser Ziel ist.

In Schillers Sinne könnte man sagen: im Genie lebt unter uns der wieder vollendete Mensch. Alle Genialität ruht auf jener eigentümlichen Einheit der Kräfte, die in den großen Schöpfern der Kunst am klarsten hervortritt. Das Genie hat das sichere Gefühl für die Dinge; sein Gefühl aber ist das tiefste Begreifen. Es hat Eingebungen, aber es sind Eingebungen eines Gottes, d. h. Eingebungen der Wahrheit selbst. Es empfängt, aber sein Empfangen ist Gestalten. Es ergrübelt nicht, sondern erfährt in seinem erregten Gefühl Offenbarungen. In ihnen offenbart sich die tiefste Gesetzmäßigkeit der Welt. Daher ist auch das schöpferische Leben sich selber Freude genug. Daher hören hier die Beschränktheiten des bloß buchstabierenden Verstandes auf, ebenso die Ängstlichkeiten der in kalten Regeln gebundenen Moral und die Roheiten des stumpfen sinnlichen Vergnügens. Es ist das Ende der Pedanterie und der Philistrität. An die Stelle der Geschäftsroutine und der Konvention tritt der volle Mensch. In diesem Sinne kündigt Schiller das Evangelium von dem in genialem Geiste zu führenden Leben. Der Genialitätshauch, der künstlerische Geist im vollen Sinne des Worts bringt in alle die traurigen Menschenfragmente die Menschlich-

keit, in die kümmerlich einseitigen Beschäftigungen das Leben. Da bewegen sich in dem intuitiven Verstande die Begriffe mit der unmittelbaren Lebendigkeit von Anschauungen. Da wird der stumpfe Genuß zur sinnvollen Freude und die Tat der Pflicht zu einer freien Darstellung schöner Menschlichkeit. Es ist ein Gedanke von ewiger Wahrheit, den Schiller gefunden hat. Es unterscheidet die Menschen, ob sie als dürftige Facharbeiter sich vernutzen lassen oder in der Einseitigkeit ihrer Arbeit sich die volle Menschlichkeit bewahren. Wir können nicht alle Genies sein, aber ein Hauch der Genialität kann unsere Arbeit befeelen. Allemal geschieht das bei denen, welchen ihr Arbeiten, Handeln und Leben zum Kunstwerk wird; es geschieht durch den Beisatz der künstlerischen Artung und Begabung. Und wo sie das Leben durchdringt, stellt sich in den Menschen selber die innere Einheit her. In seinen Leistungen tritt ein lebendiger Mensch uns entgegen. Und nur ein solcher wirkt und entzündet Leben. Jeder Tag bestätigt diese Schillersche Philosophie.

Kein Künstler hat wohl jemals die Bedeutung des künstlerischen Bestandteils im Menschenleben so klar und tief gesehen wie Schiller. Denn das ist das Große seiner Philosophie, daß er Kunst und Schönheit auffaßt nach ihrer Stellung und Bedeutung in der Gesamtkultur. Keineswegs aber würdigt er nun etwa die Kunst zum dienenden Mittel für anderweitige Kulturzwecke herab. Die Schönheit ist Schönheit, die Kunst ist Kunst, und damit sind sie genug. Wer durch sie Erkenntnis verbreiten oder Besserung bewirken will, macht sie, welche Herrinnen sind, zur Magd und entwürdigt sie. Der Punkt ist wichtig, da in der allgemeinen Auffassung noch immer die Vorstellung weit verbreitet ist, Schiller habe selber in seiner Kunst das Instrument für moralische Wirkungen gesehen und sei in seinem Dichten so etwas wie ein Prediger gewesen. Dies würde ihn in Gegensatz bringen zu seiner eigensten Meinung. Er will Künstler sein und weiter nichts. Tiefer als irgend jemand vor ihm hat er die Kunst als ein selbständiges und

in sich geschlossenes Reich erkannt. Ja, er ist der erste, der, über Kant hinausgehend, das Wesen der künstlerischen Stellung zu den Dingen wirklich begriffen hat. Die Kunst ist die Welt des schönen Scheins. Sie soll sich weder für Wirklichkeit geben noch Wirklichkeit bezwecken. Sobald sie eins von beiden tut, wird sie falsch und unrein. Das Phantasiebild, das sie ist, soll sie in seiner ganzen Fülle und Wahrheit gestalten — dies ist ihre Aufgabe; eine andere hat sie nicht. Je reiner sie diese löst, um so voller gibt sie den Menschen die Wohltat, welche sie ist: im reinen Schauen zum Genuß der menschlichen Ganzheit zu kommen. Ein Liebeslied ist kein berauschesendes Getränk, und die Messiade soll keine Predigt sein. Wenn es Menschen gibt, die sie so nehmen, so ist in diesen die künstlerische Anschauung noch gar nicht entwickelt. Darum fehlt ihnen aber auch die Erlösung, welche die künstlerische Anschauung mit sich bringt.

So frei wie die Schillersche Lehre von Moralistentum ist, so frei ist sie auf der andern Seite von unreifer Schönheitschwärmerei. Wohl handelt er vom Leben in der Schönheit und gibt ihm eine beinahe religiöse Bedeutung. Aber nur Unverstand oder Unkenntnis können hier sprechen von der einseitig ästhetisierenden Richtung jener Zeit. Keineswegs nämlich soll die Ästhetisierung des Lebens dorthin gebracht werden, wo sie nicht hingehört. Es ist gerade das Eigentümliche der Schillerschen Anschauung, daß er im Gebiete der Wissenschaft wie in dem der Pflicht den vollen Ernst und die volle Strenge der menschlichen Aufgaben wahrte. Niemand ist unduldsamer als er gegen jeden Versuch einer Verschwommenheit in „schönen“ Gefühlen. Der sichere Überblick über die verschiedenartigen Aufgaben und Kräfte der menschlichen Kultur ist das Große an der idealistischen Philosophie Schillers und jener Zeit. Gerade nur dadurch, daß er dem Sittlichen und dem Erkennen ihr volles Recht wahrte, kommt er zur Einsicht in die Bedeutung der ästhetischen Kultur. Durch sie erreichen wir es, daß wir ganze Menschen

bleiben in allen einseitigen Ansprüchen und Entwicklungen. Denn es gibt bei allem wissenschaftlichen und sittlichen Ernst die Möglichkeit eines Menschenlebens in genialem Geiste, in schöpferischer That. Wenn Schiller so viel von ästhetischer Erziehung spricht, so ist der Sinn dieses Gedankens nicht, daß er uns zum Schwelgen in lebensfremder Kunstvergötterung veranlassen will. Sondern er will uns bei den großen Ansprüchen, mit denen das Leben an uns herantritt, lehren, in den Anspannungen und Genüssen nicht die Frische und Fülle des Gefühls, nicht unsere lebendige Menschheit zu verlieren. Hierzu befähigt uns die Entwicklung der ästhetischen Anlage, die ästhetische Erziehung. So betrachtet Schiller die ästhetische Entwicklung der Seele im Zusammenhang mit den allgemeinen Aufgaben der Kultur. Wir kennen keine Art, diese schwierigen Dinge abzuleiten, welche in gutem Sinne des Worts moderner und für uns lehrreicher wäre als die Schillers.

Er ist der Philosoph der sich kultivierenden Seele und der große Kündiger der schweren Kämpfe und Schäden, welche die Kulturarbeit uns bringt. Sie sind seitdem nur härter und schwieriger geworden, aber im Wesen dieselben geblieben. Darum ist diese Philosophie heute wahr wie am ersten Tage. Sogar die nahe liegenden Einwürfe hat er bereits gehoben, die von der schädlichen Wirkung ästhetischer Verfeinerung genommen werden. Er unterscheidet die lösende und die anspannende, die schmelzende und die energische Wirkung der Schönheit, je nach dem sie der einseitig gespannten Seele die Fülle oder der erschlafften die Energie des Gefühls zurückgibt. Der schädliche Erfolg tritt ein, wenn sie eine dieser Wirkungen an unrechter Stelle übt. Überall gibt ihm das Bild der gesunden Ganzheit des Menschen, der Tüchtigkeit zu allen Lebensgeschäften den Maßstab der Entwicklung ab. So ist seine Philosophie der rechte Ausdruck jener höchsten Epoche deutscher Geistesarbeit. Damals gab die große deutsche Dichtung, wie Goethe es gelegentlich aussprach, den Menschen ein höheres

Bewußtsein ihrer selbst und der menschlichen Dinge und brachte dadurch mit sich die Möglichkeit eines höheren Menschentums. Dies zu tun hat als die große Sendung der Kunst in der Kultur Schiller erkannt und ausgesprochen. Er deutete Goethe und sich selber das, was sie taten.

So voll von eigenem Leben und so Leben weckend sind durchweg diese Gedankenreihen Schillers. Was er gegeben hat, ist viel. Unermeßliches aber liegt auf dem Wege, den er gewiesen, wirklich der ganze Umfang der Kunsterkenntnis. Hier hat unsere Philosophie noch viel zu tun, um den Ertrag zu bergen. Es ist das Leben eines ganzen Mannes, das sich hier ausspricht, nicht das eines schwärmenden Jünglings, der nur Jünglingen etwas zu sagen hätte. Nur ein Mann dringt in diese Tiefen ein, in welche die Mehrheit der Deutschen ihm ja einstweilen auch noch nicht nachgedrungen ist. Je mehr man zu Schillers Gedanken über sich selbst und den eigenen Beruf kommt, um so mehr erkennt man die herbe Männlichkeit dieses Dichters, seinen untrüglichen Realistenblick für die Wirklichkeit dieses Lebens, freilich bei der großen Sicherheit über die ewigen Ziele. Hier ist alles so anders, als in dem herkömmlichen Schillerbilde angenommen wird. Hoffentlich löst alsbald der Schiller für Männer den Schiller für Knaben ab. — —

Es kann nicht fehlen, daß Schiller ein neues Bewußtsein gewinnt auch über den eigenen künstlerischen Beruf. Auch die eigene Arbeit steht ihm im Dienst der ästhetischen Erziehung. Die Tragödie gehört aber nicht in die Welt des Schönen im engeren Sinne des Worts, sondern in die Welt des Erhabenen hinein. Sie ist für die Menschheit ein Mittel, ihr Bewußtsein der Lebenszusammenhänge auszusprechen, wie sie sie empfindet, und dadurch dem Menschen das volle Lust- und Behgefühl seines Daseins zu geben. Sie zeige uns die ganze furchtbare Gefahr des Lebens, die unerbittliche Notwendigkeit, das unentrinnbare Verhängnis, zeige uns das Leben als die furchtbare und in ihrer Furchtbarkeit er-

habene Sache, die es ist; dann gibt sie uns in der tragischen Erschütterung das Gefühl von der Größe des Menschseins, da wir eines solchen Riesentampfes mit einem unendlich überlegenen Gegner gewürdigt sind, und führt uns durch den Anblick der unablässigen Zerstörung auf die unzerstörbare Freiheit, das Beharrliche in unserm Busen, zurück. Zu der Bekanntschaft mit den uns umlagernden Gefahren „verhilft uns das furchtbar herrliche Schauspiel der alles zerstörenden und wieder erschaffenden und wieder zerstörenden Veränderung — des bald langsam untergrabenden, bald schnell überfallenden Verderbens, verhelfen uns die pathetischen Gemälde der mit dem Schicksal ringenden Menschheit, der unaufhaltsamen Flucht des Glücks, der betrogenen Sicherheit, der triumphierenden Ungerechtigkeit und der unterliegenden Unschuld, welche die Geschichte in reichem Maß aufstellt und die tragische Kunst nachahmend vor unsere Augen bringt.“ Wenn Schiller zum Trauerspiel zurückkehrt, wird er der Dichter vom Leben in seinen tragischen Schicksalsgedanken sein und wird das Bild davon herauszubringen suchen in seiner furchtbaren Wahrheit. Keine Kunstübung hat er ingrimmiger — so ingrimmig wie die Lüge — gehaßt als die, die man ihm selber gelegentlich schuld gibt, welche Menschen und Leben in dem abgegriffenen Sinne des Worts „idealisiert“ und „verschönt“ und uns durch glänzende Gaukelbilder über den Ernst der Dinge hinwegtäuscht. „Hinweg mit der falsch verstandenen Schonung und dem schlaffen verzärtelten Geschmack, der über das ernste Angesicht der Notwendigkeit einen Schleier wirft und, um sich bei den Sinnen in Gunst zu setzen, eine Harmonie zwischen dem Wohlsein und Wohlverhalten lügt, wovon sich in der wirklichen Welt keine Spuren zeigen. Stirn gegen Stirn zeige sich uns das böse Verhängnis.“ Schiller selber war es, der verlangte, man solle in der Kunst das irreführende Wort der Schönheit ersetzen durch die Wahrheit im vollen Sinne. Unter dem „Idealisieren“ versteht er nichts anderes,

als daß man dem Gegenstande den Charakter der inneren Notwendigkeit gibt. Die unentrinnbare Notwendigkeit der Schicksalsentwicklung soll uns aus der Tragödie mit furchtbarer Wahrheit ansprechen. In künstlerischen Dingen läßt er überhaupt keine anderen Gesetze gelten als die der Wahrheit, Notwendigkeit und Stetigkeit. So ist denn auch für ihn die innere Wahrheit des Lebensbildes alles. Indem wir des Lebens inne werden als des furchtbaren großen Kampfes, in den wir gestellt sind, werden wir aufgerufen zu dem Gefühl der machtvoll ernsten Sache des Menschseins; alle energischen Kräfte unsers Wesens, d. h. eigentlich unser wahres Wesen wird wach. „Denn der Mensch ist das Wesen, welches will.“ In diesem Sinne durchdringt die mächtige Willensenergie auch die Schiller'sche Tragödie, aber nur als der Gefühls-ton der rein künstlerischen Anschauung.

Mit der gleichen Größe tiefdringender Erkenntnis hat Schiller die eigene Stellung in der Geschichte der Dichtung und den eigenen dichterischen Charakter entwickelt. Die große Abhandlung „über naive und sentimentalische Dichtung“ ist eigentlich ganz ein Zwiegespräch Schillers mit Goethe. In denkwürdiger Weise bezeugt sie, wie große Menschen sich in und mit der Weltgeschichte begreifen. Mit der Anschauung vom geschichtlichen Werdegange der Menschheit geht Schiller die Einsicht in das Wesen der eigenen Dichtung auf.

In jeder menschlichen Entwicklung wiederholen sich die Kulturstufen der sich bildenden Seele, die Schiller hier unterscheidet: im Beginn die glückliche Einfalt und Unschuld der Kindheit oder des naiven Menschen, dann das Hineintreten in alle die Anspannungen und Peinlichkeiten der Kulturarbeit und demnach der Zwiespalt des um seine Einheit gebrachten Lebens, endlich am Ziel die neue Einheit der geistreichen und vollendeten Bildung, der in sich ruhenden und sich selber das Gesetz gebenden Persönlichkeit. Die Dichtung gibt der Menschheit den vollständigen Ausdruck. Sie gibt wieder, wie sie sich in ihrem Leben fühlt, ent-

weder also die uranfängliche Natürlichkeit und Ursprünglichkeit des noch in sich einigen Herzens oder aber die Kämpfe der Seele, die um ihre Vollendung ringt. Hier ergeben sich die Töne der modernen Empfindungsweise im Gegensatz zu der schönen Einfalt der antiken Poesie. In der Satire singt der Dichter von dem peinlichen Abstand zwischen Wirklichkeit und Ideal; er klagt um das unwiederbringlich verlorene Glück der Kindheit und Unschuld in der Elegie; er schwelgt in der Idylle in dem Bilde einer unschuldigen und glücklichen Menschheit. Dies unterscheidet die Dichtercharaktere, ob sie ihre Größe haben in der unmittelbaren Lebensfülle der Darstellung oder in der ideellen Macht des die Darstellung durchdringenden persönlichen Gefühls.

Man mag zweifeln, ob die Schillersche Unterscheidung so ohne weiteres auf die Einteilung in antike und moderne Poesie zu übertragen ist. Jedenfalls hat er zum erstenmal einen allgemeinen philosophischen Gesichtspunkt für die Unterscheidung dichterischer Begabungen gefunden. In einem großartigen Zusammenhang erscheint hier die Poesie als Ausdruck für das Lebensgefühl der Menschheit in den Epochen ihrer Bildung. Völlig falsch ist es zu sagen, er habe die Reflexionspoesie einschmuggeln und den Dichternamen denen sichern wollen, die Gedanken geben statt Gestalten. Nur von reiner Dichtung ist die Rede; aber in der dichterischen Darstellung weist er auf die Verschiedenheit des Gefühlsgrundes hin, auf dem sie ruht. Wirklich wird man gerade diese Empfindungstöne erkennen in der Poesie derer, die man als die eigentlich „modernen“ Dichter betrachtet. Das Christentum mit seinem neuen Ernst für die Seele und das Leben macht hier den großen Abschnitt der Entwicklung. Da erscheint Dante als der große Satiriker des Weltgerichts, mit der Wehmut um die verlorene Geliebte und dem Aufblick in die seligen Gefilde der heiligen Idylle. Milton schreibt die Idylle des Paradieses, getönt durch den Gram der Wehmut um das ewig verlorene, und wie

der lebendige Abstand des gegenwärtigen Glends gegen das unendlich Gute steht sein Satan gegen Gott. Die moderne Zerissenheit der Seele klingt in tausend Spielarten der Satire, Elegie und Idylle bei Byron, Heine, Musset, deren dichterisches Wesen Schiller im voraus wie ein Prophet erschaut zu haben scheint. Grillparzer würde in den Zusammenhang gehören; auch für die Gegenwart gewinnen wir hier neues Licht. Alle diese Männer sind zweifellos ganze Dichter gewesen.

Vor allem hat Schiller sich selbst in dieser Entwicklung wirklich begriffen. Satiriker, Elegiker und Idylliker zugleich hat er in seinen Jugenddramen den schmachvollen Fall der Wirklichkeit, den Gram des Verlorenen, das glänzende Bild des flüchtigen Glücks gestaltet. Er hat das Recht zu seiner Art, so gewiß in ihr das Lebensgefühl der ringenden Menschheit einen notwendigen und wahren Ausdruck gewinnt. Notwendigkeit und Wahrheit seiner Darstellung weisen den großen Künstler aus. So steht Schillers Art mit eigenem Recht neben der naiven Natur- und Lebensfülle der Goetheschen Dichtung. Schiller begreift sich als den Dichter der Menschheit, die ihre Vollendung sucht. Je tiefer er die Wahrheit ihrer peinlichen Kämpfe greift, um so größer wird er sein.

Seine ganze Lebensanschauung bewegt sich um diesen Gedanken von den Stufen der Bildung und der Kultur. Es ist eine Lebensanschauung voll herber Männlichkeit. An dieser Stelle müssen die Deutschen ihren falschen Begriff vom Schillerschen Idealismus einmal gründlich verlernen. Der Idealismus besteht nicht darin, daß Schiller sich an Traumwünschen berauscht, oder daß er gar das Bild einer schönen Traumenscheit an Stelle der wirklichen setze und uns dadurch glänzendes Genügen vortäufele. Gerade weil Schiller unseres idealen Ziels so gewiß ist, der Ganzheit des Menschentums, gerade darum sieht er das wirkliche Leben, genau wie es ist, in seiner Enge und Niedrigkeit. Er sieht es mit der unerbittlichen Klarheit des im Leben hart

erprobten Realisten. Nur bleibt ihm die Größe des Mutes, der das alles als die notwendige Kehrseite des Lebenskampfes begreift. Um so heißer wollen wir nach der Vollendung ringen. Vor uns liegt das Ziel der Einheit in einer neuen Natur — nicht hinter uns, wie Rousseau meinte. Wir sollen nicht weichlich klagen, sondern uns stählen zur Arbeit. Je reicher sich die Zwecke in der Kultur entwickeln, um so mehr stoßen die Interessen der Menschen aneinander, um so mehr entwickeln sich alle jene Selbstigkeiten, Mißtrauen, Neid, Verleumdung, Verfolgung, — alles, was das Leben häßlich macht. Niemand hat das in seiner Notwendigkeit sicherer begriffen als Schiller. Es gibt eine Stelle in der Abhandlung „über naive und sentimentalische Dichtung“, die so recht deutlich macht, wie männlich klar er alle diese Dinge nahm. „Nichts von Klagen über die Erschwerung des Lebens, über die Ungleichheit der Konditionen, über den Druck der Verhältnisse, über die Unsicherheit des Besitzes, über Undank, Unterdrückung, Verfolgung; allen Übeln der Kultur mußt du mit freier Resignation dich unterwerfen, mußt sie als die Naturbedingungen des einzig Guten respektieren; nur das Böse derselben mußt du, aber nicht bloß mit schlaffen Tränen, beklagen.“

Alle Jugendllichkeiten der Anschauung hat Schiller in dieser Epoche seines Lebens überwunden. Der große Sinn in der Richtung auf letzte notwendige Ziele ist geblieben. Auch in der Auffassung des Menschen streift er die letzte jugendliche Befangenheit ab. Es hat etwas Eigenes, daß gerade mit dem Kapitel über die Verschiedenheit menschlicher Charaktere die letzte Schiller'sche Abhandlung schließt. So leitet sie gleichsam selber zum Drama hinüber. Noch im „Carlos“ hat Schiller unmittelbares Verständnis nur für die Idealisten gezeigt. Jetzt stellt er den Idealisten und den Realisten als die beiden möglichen Menschentypen einander gegenüber, in der denkbar feinsten Charakteristik, sorgfältig und beinahe umständlich alle Züge erschöpfend, ruhig abwägend;

keinem gibt er den Vorzug. Sie haben beide das gleiche Recht und Unrecht. Sie wären erst zusammen der vollkommene Mensch. Nunmehr würdigt Schiller unbefangen die größere Hälfte des Menschengeschlechts und kehrt auch in dieser Hinsicht gereift zum Drama zurück. — —

Das Bild der Kultur, wie Schiller es gibt, ist immer wahrer geworden. Noch spricht es mächtig zu jedem, der in den Peinlichkeiten der Arbeit wenigstens das Gefühl des Mangels bewahrt. Mehr als je bedürfen wir heute den Schillerschen Ruf. Wir brauchen, was uns die volle Menschlichkeit und ihren Genuß wiedergibt; wir brauchen die ästhetische Erziehung. In mancherlei Weise sind wir um sie bemüht. Schiller zeigt uns die ästhetische Erziehung in ihrem innerlichen Zusammenhang mit den großen Aufgaben der Kultur. Wir sollen nur einmal einsehn, wie tief er unsere Mannesnöte begriff, — daß er aber dabei nicht den Glauben verlor. Weil er kein anderes Ziel kennt als das ganze Menschen, ganze Männer, ist er ein unvergleichlicher nationaler Erzieher. Unsere Zeit braucht einen neuen Schillerschen Idealismus.

Wohl mochte Schiller dem Gange seines Lebens dankbar sein. Dem Ziel der eigenen Vollendung war er sichtbar entgegen gewachsen. Er hatte den unerschütterlichen Standpunkt zur Betrachtung menschlicher Dinge gewonnen, hatte seine Aufgabe als die eines Künstlers in ihrer ganzen Tiefe erkannt, das Recht des eigenen dichterischen Charakters sich erwiesen, seine Lebensanschauung zu voller Klarheit ausgeprägt, sein Menschenverständnis gesichert und erweitert. Er hatte das große Wissen um sich selbst. Ein wichtiger Schritt auf seinem Wege war getan. Aber zur Ruhe kam er noch nicht. Der neue Dichter mußte noch heranwachsen für diese seine neue Anschauung menschlicher Dinge. Und da half alles Grübeln und Studium nichts. Es hieß einfach abwarten. Denn Dichtung macht man nicht aus Einsicht und Erkenntnis; sie wird empfangen und erfahren als eine Gabe des Himmels.

7. Freundschaft mit Goethe. Die Horen.

Der Schiller, der am 15. Mai 1794 nach Jena zurückkam — er bezog dort eine neue Wohnung (Unterm Markt 1) —, war ein anderer Mensch, als der nach Schwaben fortgereist war. Weit über das bisherige Ziel der geachteten bürgerlichen und häuslichen Existenz erstreckten sich seine Wünsche. Indem er die Kantische Botschaft der Freiheit mit der eigenen großen Natur und der Fülle persönlichster Erfahrungen durchdrang, hatte er ein neues Evangelium gefunden und kam wieder als der Prophet der künstlerischen Kultur und Erziehung. Das Ziel dieser Erziehung war: das Leben in freiem, großem Geiste zu führen. Sie stellte die Forderung des vollen Menschentums auf. Er kam zurück als der rechte Prophet des Lebens.

War der Ausgangspunkt ein für allemal gewonnen und festgelegt, so gab es doch nichts Starres und Fertiges an ihm. Alles war im Werden — nicht aus dem Unreifen ins Reifere, sondern innerhalb der unerschütterlichen Sicherheit und Reife dem Vollkommenen entgegen. Daher der Eindruck des unablässigen und unaufhaltbaren Fortschreitens, der für die, welche mit ihm lebten, den wesentlichen Zug im Bilde Schillers ausmachte und alsbald auch Goethes staunende Bewunderung erregte.

Er hatte das Wesen eines geborenen Eroberers im Geiste. So erfor er sich mit mächtigem Willen gegenüber der schlaffen Zeit den Beruf, sie durch geistige Einwirkung zu einem hohen und würdigen Bewußtsein menschlicher Dinge und dadurch zu einem größeren Lebenssinn emporzuheben. Dies war das Neue an ihm. Er kam zurück mit dem Entschluß, die Herrschaft über das geistige Leben Deutschlands an sich zu nehmen, die ihm gebührte. Das Organ, durch das er sie ausüben wollte, waren die Horen, das unumgängliche Mittel die Zusammenfassung der wenigen Gesinnungsgenossen, der wenigen gleichwertigen ernstern Geister und reifen

Künstler zu einem unaufhörlich tätigen Bunde. Wie im sechzehnten Jahrhundert eine religiöse, galt es nun eine literarische Reform, aber nicht, als sollte nur die Literatur gesäubert werden als eine schöngeistige Angelegenheit, die mit dem Leben nichts zu tun hat, sondern in dem Sinne, daß wir im Schrifttum die Seele selbst mit all ihrer Enge und Weite, Niedrigkeit und Herrlichkeit belauschen und darum in ihm das natürliche Mittel haben, ihr Größe und Fülle einzulösen. Darum kennt auch diese Reform keine Schranken der Konfession. Sie geht auf die gemeinsame menschliche Bildung, in der wir uns alle zusammenfinden können. In diesem bestimmten Sinne wird Schiller der Erzieher der Deutschen.

Ein richtiger Arbeitsfreund wurde ihm in dieser Zeit in Wilhelm von Humboldt geschenkt, der im wesentlichen um Schillers willen nach Jena übergesiedelt war und in seiner nächsten Nähe wohnte. Heimisch in der kantischen Welt wie Schiller und wie dieser gerade den Fragen der künstlerischen Kultur im tiefsten und weitesten Sinne des Wortes zugewandt konnte er mit Leichtigkeit eingehen in die neuen Schillerschen Gedanken. An geschichtlichen und Sprachkenntnissen war er ihm bei weitem überlegen. Wenn er mit den Besten der Zeit Schillers neuen Glauben an die Herrlichkeit des Griechentums teilte und in der griechischen Kultur jene Einheit von Form und Fülle, Lebendigkeit und Gestaltenstrenge sah, die die Vollendung des Menschentums ist, so brachte er die Genauigkeit der Kenntnisse und die Sicherheit des Wissens herzu, an welchen es Schiller fehlte. Vor allem verband sie das gleiche Bildungsziel. Humboldt sah wie Schiller den wesentlichen Inhalt des Menschenlebens in der Selbstbildung, in der Ausgestaltung der vollmenschlichen Persönlichkeit. Er begriff auch im Hinblick auf dies Ziel im gleichen Sinne wie Schiller die Wichtigkeit der künstlerisch-literarischen Erziehung. Wenn er später als Minister in dieser Richtung sich betätigen durfte, so war es ihm jetzt wesentlich noch um die eigene Bildung zu tun. Neben der mächtig schaffenden

Persönlichkeit Schillers stand er wie der vollkommene Virtuose des Aneignens und Genießens. Schiller fand in seinem großen Schaffen das Glück; für Humboldt war es das Höchste, in einer Zeit zu leben, in der er in die Gemeinschaft mit so großen Schöpfern treten und sie begreifen konnte. Sein wichtigstes Anliegen wurde das Verstehen der schöpferischen Persönlichkeit. Denn an ihrem Tun begriff er die feinsten Fragen der Kunst, gewann er gleichsam ein Verhältnis unmittelbarer Anschauung vom geistigen Werden überhaupt; er lernte die geschichtlichen Taten der Menschheit in ihrer Quelle verstehen, in der schöpferischen Genialität. So trat zu Schiller in seinem mächtigsten Streben dieser hochgebildete Freund mit keinem heißeren Wunsch als dem, sich in ihn und sein Schaffen einzuleben mit dem Bedürfnis, ihm durch alle kleinen Schritte, in jeder kleinsten Arbeit zu folgen. Man begreift den Wert eines solchen Verhältnisses für Schiller schon in der Vollendung seiner philosophischen Schriften, dann im Übergang zu seiner neuen Dichtung und vor allem in dem heißen Ringen um seine Selbsterkenntnis, die der wesentliche Inhalt dieser Zeit ist. Er brauchte die Kenntnisse, den Geschmack, die hingebende Treue des Freundes. Es war ein einziges Geben und Nehmen. Er konnte ihm nichts Besseres antun, als daß er in unablässiger Arbeit unter Humboldts Teilnahme auf seinem Wege blieb und sich entwickelte.

Wir verdanken Humboldt das Bild des neuen Schiller. Er schreibt ihm am 31. August 1795: „Gewiß ist Ihre Geistesform jetzt auf ewig bestimmt. Ich weiß niemand, auf dessen Unveränderlichkeit ich so fest bauen möchte, als auf die Ihrige, aber es ist noch mehr als das. Bei jedem bringen Zeit und Umstände etwas Ähnliches hervor; bei Ihnen hat sich zu beiden der Wille gesellt, und darum ist diese Erscheinung bei Ihnen so ganz aus Ihrem Charakter entstanden, und so ganz auf ihn zurückwirkend. Auch glaubte ich immer seit Ihrer Zurückkunft nach Jena eine gewisse Änderung an Ihnen zu bemerken. Alles Beste von sonst fand ich wieder,

und erhöht, aber außerdem eine so gleichmäßige, aus Ihrem ganzen Selbst entsprungene Ruhe und Milde, daß beide, abgerechnet, daß sie Ihre innere Zufriedenheit notwendig erhöhen, einen unbeschreiblich wohlthätigen Einfluß auf den Umgang mit Ihnen verbreiten. Denn gerade das schätze ich so sehr, daß durch Ihre ernste Wahrheitsliebe weder die Milde noch durch diese jene verliert.“

Das große Ereignis dieser ersten Wochen war die endlich und für immer errungene Freundschaft Goethes. Den äußeren Anlaß, der die beiden Männer zusammenbrachte, gaben die Horen. Goethe erklärte sich auf Schillers Einladung gern zur Teilnahme bereit und wollte auch in den engeren Ausschuß eintreten, der die eingesandten Beiträge prüfen sollte. Schon kurz zuvor hatte sich eine fruchtbare Berührung der beiden ergeben. Sie verlassen beide gleichzeitig eine Sitzung der naturforschenden Gesellschaft zu Jena. Da bemerkt Schiller aus dem rechten Bedürfnis des philosophischen Talents heraus, das überall nach Einheit und Zusammenhang strebt: eine so zerstückte Art, die Natur zu betrachten, könne den Laien schwerlich anziehen. Er berührte damit das innerste Streben Goethes, dem es im Naturerkennen um nichts anderes als um die einheitlichen und durchgehenden Gedanken zu tun war. Freudig berührt erwidert er, daß es wohl noch eine andere Art geben könne. Das Gespräch zieht ihn an. Er begleitet Schiller in seine Wohnung, und hier läßt er vor den Augen des aufmerksam Hörenden seine Urpflanze entstehn, jenes Gebilde, in dem sich die durchgehende Gesetzmäßigkeit aller pflanzlichen Entwicklung wie in einer anschaulichen Form ausprägt, oder welches in aller Pflanzenentwicklung nur auf unendliche Weisen wiederholt und abgewandelt erscheint. Indem er so sprach, sah er sie, die Urpflanze, innerlich vor sich, als dringe er ein in den bildenden Gedanken der Natur selber, da sie die Pflanzen schuf und eine Welt möglicher Entwicklungen aus einem einzigen Gedanken hervorgehn ließ. Es ist sein Stolz, daß er aus dem Eingehn in die ganze Fülle der Wirklichkeit spricht.

Da erwidert Schiller: „Das ist keine Erfahrung; das ist eine Idee“. Oder, wie er auch hätte sagen können: das haben Sie nicht mit Augen gesehen und können Sie nicht mit den Augen entdecken. Das ist ein Gedanke, den der Verstand sich macht, um Einheit und Zusammenhang in die Unendlichkeit dessen hineinzubringen, was Sinn und Erfahrung ihm zutragen. Aber das will Goethe ja nicht. Er will in seinen Naturgedanken die Fülle der Wirklichkeit selber greifen, nicht aber bloße Ideen des Verstandes entwerfen. Schillers Einwurf setzt ihn also aus seinem besten Behagen heraus. Einigermäßen verdrießlich antwortet er: es könne ihm recht sein, wenn er Ideen habe, ohne es zu wissen, und sie sogar mit Augen sehe.

Der Unterschied der beiden Begabungen und Denkweisen, der Denk- und Wesensarten der beiden Männer konnte nicht klarer zutage treten. Der eine geht von der Wirklichkeit aus, der andere vom Geiste. Der eine lebt mit der Fülle der Natur und Erfahrung, der andere versenkt sich in die Macht und die Erkenntniskräfte der menschlichen Vernunft. Das erste Gefühl Goethes bei Schillers Worten war das Gefühl der inneren Entfernung. In Wahrheit zeigte sich hier bereits, wie sie von den entgegengesetzten Ausgangspunkten her in der Mitte zusammenkamen. Denn es ist ja keine Frage, daß Schiller im Rechte war. Goethe faßte das Wort „Idee“ damals noch im Sinne eines willkürlich nur im Kopfe entworfenen Gebildes. Darum ärgerte er sich. Schiller liegt dieser Sinn völlig fern. Er bezeichnet hier nur und mit vollem Recht die Grenze zwischen dem, was die Beobachtung wirklich findet, und dem, was der forschende Verstand hinzutun muß, um über die Beobachtung hinweg die Einheit des bildenden Naturgesetzes zu erkennen. Sein Wort verriet das überraschend schnelle Verständnis der Goetheschen Forschungsweise. Goethe selbst hat das später völlig anerkannt. Die Urpflanze, das Urthier, sagt er dann, das heißt ja doch die Idee der Pflanze, die Idee des Thiers. Die

innere Verbindung hatte sich also angebahnt. In einem großen Gespräch über Kunst und Kunsttheorie stellte sie sich noch viel offener heraus und bestätigte sich zu beiderseitiger Überraschung und Freude.

Nun aber begründete Schiller das Verhältnis durch jenen Brief an Goethe vom 23. August 1794, der zum erstenmal und vorbildlich noch bis heute die Summe der Goetheschen Existenz zog. So sehr hatte er in aller seiner philosophischen Bemühung für das Leben gearbeitet. Denn daß er Goethe so begreifen konnte, das dankte er der inneren Selbstklärung dieser Jahre. Er sah in ihm den vollkommenen Ausdruck der genialen Geistesart, die der letzte Gedanke seiner Philosophie war. Hierauf zielt ohne Frage der Satz des Briefes: „Über so manches, worüber ich mit mir selbst nicht recht einig werden konnte, hat die Anschauung Ihres Geistes (denn so muß ich den Totaleindruck Ihrer Ideen auf mich nennen) ein unerwartetes Licht in mir angestekt“.

Er begreift in Goethe die reine Erscheinung des ästhetisch-intuitiven Geistes und die große Aufgabe, welche für diesen in der Welt gegeben ist. Bei Goethe sondert sich das Denken nicht von den Gegenständen und von der Anschauung. Indem er die Elemente der Gegenstände auf das innigste durchdringt, will er die Natur in ihrem Schaffen belauschen, wie sie in der Entwicklung und Steigerung ihrer einfachsten Urgebilde — wir würden sagen: der Zelle — ihre reiche Welt lebendiger Wesen hervorbringt. Mit ihr will er sich bis zum Menschen erheben und diesen vom Ganzen der schaffenden Natur aus begreifen. So nimmt er die ganze Natur zusammen, um über das einzelne Licht zu bekommen. Er sucht das Notwendige der Natur, ihr ewig gleiches schaffendes Gesetz; er sucht es auf dem schwersten Wege. „Eine große und wahrhaft heldenmäßige Idee“, nur viel zu groß für ein Leben. „Sie haben gewählt, wie Achill in der Ilias, zwischen Pthia und der Unsterblichkeit.“

Wäre Goethe von Kindheit an aufgewachsen mit einer Welt der hohen Schönheit, in Griechenland oder Italien geboren, inmitten einer auserlesenen Natur und idealisierenden Kunst, so hätte er es leichter gehabt. Er hätte ein in hohem Stil gestaltetes Leben mit seiner inneren Notwendigkeit in sich aufgenommen. Nun aber, von den mangelhaften Gestalten des Nordens umringt, durchdrang er sich zunächst mit der wilden nordischen Natur und mußte, als er diesen Mangel entdeckte, ihrer Herr zu werden suchen. Er mußte versuchen, „gleichsam von innen heraus und auf einem rationalen Wege ein Griechenland zu gebären“. Wie wir das umschreiben würden: in bewußter Abkehr von der Wirklichkeit, die er sah, mußte er im Innern die Welt aufbauen, in der mit griechischer Klarheit und Größe die Tiefe und der Sinn der Dinge sich in großen Gestalten aussprach wie etwa in der „Iphigenie“ oder später in „Hermann und Dorothea“. Was für den Griechen ein Geschenk gewesen wäre, wurde hier eine Heldentat der sich befreienden, der sich zur Notwendigkeit und Größe zurückfindenden Seele. Allerdings entstand dadurch für Goethe eine Arbeit mehr. Denn hier hatte er sich nun von der umgebenden Wirklichkeit, von der Anschauung losgesagt und zu reinen Gedanken erhoben. Diese Gedanken aber mußten in der Dichtung wieder Gestalten und Intuitionen werden und sich in Gefühle verwandeln, „weil nur durch diese das Genie hervorbringen kann“.

In diesen Sätzen hat Schiller mit wahrhaft lehrerlichem Tiefblick die große Gesamtaufgabe des Goetheschen Lebens ausgesprochen, wie sie Goethe selber in Italien aufgegangen war. Er fand bei Schiller als dem ersten Verständnis dafür, bei demselben Schiller, den als lästiges Hindernis auf seinem Wege von sich fernzuhalten er in früheren Jahren entschlossen war. Dort in Italien hatte er seinen Forschungen die große Richtung auf die schauende einheitliche Welterkenntnis gegeben. Er hatte in den Resten der antiken Denkmale den Ausdruck eines vergangenen

Lebens in großem Stil begriffen, hatte sich selbst zu seiner eigentlichen Lebensaufgabe des Künstlers zurückgefunden und wollte nun in seinen Werken von einem höheren Bewußtsein menschlicher Dinge Kunde geben.

So trafen die beiden Geistesarten zusammen. Mit gleicher Klarheit stellt Schiller die eigene Weise dagegen. In Goethe ist in gewissem Sinne das Höchste erreicht. Er darf seiner schaffenden Phantasie als der herrschenden Kraft seines Geistes vertrauen. Denn sein Gefühl für die Dinge ist sicher genug, um immer auf das Wesentliche zu gehn, und in den Gestalten seiner Phantasie enthüllen sich die großen Grundformen und Gesetzmäßigkeiten des Lebens. „Ihr Geist wirkt in einem außerordentlichen Grade intuitiv, und alle Ihre denkenden Kräfte scheinen auf die Imagination, als ihre gemeinschaftliche Repräsentantin, gleichsam kompromittiert zu haben. Im Grund ist dies das Höchste, was der Mensch aus sich machen kann, sobald es ihm gelingt, seine Anschauung zu generalisieren und seine Empfindung gesetzgebend zu machen.“ Schiller ist es noch nicht ganz gelungen, diese große geistige Einheit zu erreichen. Noch besteht bei ihm eine Kluft zwischen Begriff und Gestalt, Verstand und Gefühl, „und so schwebte ich als eine Zwitterart zwischen dem Begriff und der Anschauung, zwischen der Regel und der Empfindung, zwischen dem technischen Kopf und dem Genie. Dies ist es, was mir in früheren Jahren, sowohl auf dem Felde der Spekulation als der Dichtkunst, ein ziemlich linksches Ansehen gegeben; denn gewöhnlich übereilte mich der Poet, wo ich philosophieren sollte, und der philosophische Geist, wo ich dichten wollte. Noch jetzt begegnet es mir häufig genug, daß die Einbildungskraft meine Abstraktionen und der kalte Verstand meine Dichtung stört“. So klar ist Schiller selbst jetzt über jene gefährliche Mischung der Kräfte in seinem Talent. Aus seiner Philosophie hat er den störenden dichterischen Geist bereits vertrieben. Sie ist zur reinen Wissenschaft geworden und

nur umsomehr der Ausdruck und Glaube seiner großen Natur. Auch in der Dichtung muß er die Reinigung von störender Philosophie erreichen. Je tiefer sie in seiner Lebensanschauung ruht, um so reiner soll sie als gestaltetes Leben hervortreten und wirken. Nicht in der Abstumpfung einer von beiden, sondern in der höchsten Steigerung beider Kräfte bildet sich jene reife Schillersche Geistesform, die ihn in der Einheit philosophischer Gedankenmacht und reinen Künstlertums zu einer einzigen Erscheinung macht. „Kann ich dieser beiden Kräfte insoweit Meister werden, daß ich einer jeden durch meine Freiheit ihre Grenzen bestimmen kann, so erwartet mich noch ein schönes Los.“ Er hat jetzt die Klarheit des Ziels, die Gewißheit seiner Kräfte, leider in dem Augenblick, da die Krankheit bereits sein physisches Dasein untergräbt. Ein schwermütiges Wort schließt diese Charakteristik seiner selbst. „Eine große und allgemeine Geistesrevolution werde ich schwerlich Zeit haben, in mir zu vollenden, aber ich werde tun, was ich kann, und wenn endlich das Gebäude zusammenfällt, so habe ich doch vielleicht das Erhaltungswerte aus dem Brande geflüchtet.“

Es gibt wirklich keinen stärkeren Beweis dafür, wie sehr Schillers Philosophie auf das Begreifen des schöpferischen Lebens in seiner ganzen Tiefe gerichtet war als diesen, daß sie ihn befähigte, die eigenartigste Schöpferpersönlichkeit neuerer Zeiten, die für jeden gewöhnlichen Maßstab unerreichbar blieb, sich selber zu deuten. Für Goethe war ganz gewiß die Überraschung groß, daß ihm aus der Welt der neuen Philosophie das erste wahre Verständnis entgegenkam. Auf der andern Seite legte ihm diese Tatsache die Fruchtbarkeit der geistigen Arbeit, die dort geleistet wurde, unab- leugbar vor Augen. Dies war jedenfalls die erste Wirkung des Bundes, daß er zu ihr in ein neues Verhältnis trat. Wenn diese beiden Männer sich zusammenschlossen, so brachte der eine die Fülle der Naturerkenntnis und Erfahrung, der andere die Tiefe und

Sicherheit der philosophischen Ideen, und so umspannten sie zusammen die ganze Weite der wissenschaftlichen Bildung ihrer Zeit.

Dabei war das Wunder die volle Einigkeit im Hauptpunkt. Dieser Hauptpunkt war das künstlerische Leben und die künstlerische Bildung. Ohne einen solchen Punkt der völligen Einigkeit wäre der ganze Bund ja nicht möglich geworden. Wie oft hatte Schiller es ausgesprochen, daß im Künstlerischen alle Kräfte des Menschen sich zur Einheit zusammenschließen, daß sie sich hierhin wie nach ihrem natürlichen Mittel- und Schwerpunkte neigen! Die Verbindung mit Goethe bildete geradezu einen neuen Beweis des Gedankens. Hier war die Mitte, an der die entgegengesetzten Kräfte und Wesensarten zusammenkamen.

Ihnen beiden waren Kunst und Schönheit die Krönung und der höchste Ausdruck des Lebens. Der hat noch gar kein Verhältnis zu ihnen, der darin etwas von einseitiger Überschätzung des Ästhetischen sieht, der nicht begreift, wie diese Überzeugung der notwendige Ausdruck ihres ganzen Wesens ist, und daß man sich ihrer Leistungen nicht freuen kann, ohne in diese ihre Grundüberzeugung einzutreten. Den meisten Menschen ist das Schöne nicht Spiel im Schillerschen Sinne, sondern Spielerei — ein Schmuck, den man zur Not entbehren könnte und den sie den „ernsten“ Aufgaben des Lebens mit Geringschätzung entgegensetzen. Wer in solchen Anschauungen lebt, für den sind Goethe und Schiller nicht da gewesen, und wenn er alle ihre Gedichte auswendig wüßte. Das Gegenteil ist ihre Überzeugung. Im Künstlerischen steigert sich das Leben zu seiner höchsten Form, nach der Auffassung Goethes, indem die Natur sich in ihr selber zum Bewußtsein kommt und ihr tiefstes Wesen in anschaulichen Gestalten ausspricht und herausstellt — nach der Auffassung Schillers, indem der sonst zerstückelte und zersplitterte Mensch hier sich zusammenfaßt und als eine gesammelte Kraft wirkt. Die Werke der Kunst sind der höchste Ausdruck der vergangenen Menschheitsepochen.

Wer in den Sinn der Meisterwerke wirklich einzugehen vermag — immer nur wenigen war und ist das gegeben —, der lebt mit den auserlesenen Menschen, in denen der Sinn der Dinge sich ausspricht. Immer soll der Künstler um diese höchste Aufgabe des Künstlertums bemüht sein. Er läßt uns in die tiefste Wahrheit der Dinge sehen und löst uns, indem er uns auf den hohen Standpunkt der reinen schauenden Erkenntnis stellt, von den kleinen Selbstigkeiten und Sonderinteressen des gewöhnlichen Menschenlebens. So begriffen Goethe und Schiller in der Kunst die höchste Arbeit des Menschengeistes. Sie war ihnen ein mit heiligem Ernst ergriffener Beruf. So waren sie aber auch einig darin, was es hieß, wenn man den Deutschen die künstlerische Erziehung brachte. Es hieß das Abstreifen jeder Philisterenge, das Loskommen von jeder beschränkten Pendantserie, die Erhebung zu einem Leben in der Freiheit der Menschenkinder, die mit unbefangenen Sinn die großen Verhältnisse des Daseins auffassen und schauen, das Eingehen in ein Leben der schönen Form, d. h. des schöpferisch freien und persönlichen Menschentums. Dies alles hat mit Schöngesterei garnichts zu schaffen; vielmehr findet es in der Schöngesterei den schlimmsten und gefährlichsten Feind. Es bedeutet eine hohe Aufgabe, der der flache Schöngest gar nicht zu genügen vermag. Aber noch heute zeigt der Pedant seine eigene Beschränktheit, indem er jedes Streben nach Gestalt und Lebendigkeit der Anschauung und Darstellung als Schöngesterei verdächtigt. Die Erziehungsaufgabe für sich selbst und in ihrer Wirkung auch für die Deutschen haben Goethe und Schiller hier erkannt. Ihre nationale Bedeutung ruht darauf. Aus Philistern und Pedanten, aus einseitigen Fachleuten und dem bloß sinnlichen Volk galt es einen neuen Adel zu schaffen, den Adel der wahren und vollendeten Bildung, die nicht nach Kenntnissen gemessen wird und die nicht im Fachwissen besteht, sondern in der lebendigen Anschauung, in der Teilnahme an dem höchsten Kulturbesitz, der die Menschen über ihre Sonderinteressen

hinweg verbindet, in der inneren Freiheit der Persönlichkeit, die ihrer selbst in der Stellung zu den ewigen Fragen unbefangenen gewiß ist. So sehr sich die Zeiten ändern, diese Erziehungsziele bleiben dieselben. In ihnen, die als Idee der ästhetischen Kultur im tiefsten Sinne bezeichnet werden können, fand sich die Einigkeit zwischen Goethe und Schiller. Sie begriffen darin die augenblicklich höchste Aufgabe der Nation. Das Ziel der Horen sollte sein, allem politischen Tagesgeschwätz abgeteilt für diesen Adel der vollendeten Bildung und Menschlichkeit ein Organ zu schaffen und zu wirken.

Goethe und Schiller fanden sich also zusammen in der leitenden Idee für ihre Arbeit. Diese ihre Arbeit wurde eine gemeinsame; so bekam die Freundschaft einen unerschöpflichen, beständig sich erneuernden Gehalt. Der Günstling der Natur und der Prophet der Freiheit begegneten sich in den gleichen Kerngedanken für das Leben.

Sie wirkten mit einer um so größeren Wucht, da sie die verschiedensten Kräfte und in der Verbindung, man möchte sagen: das Ganze des Menschengenies einzusetzen hatten. Mit Bewunderung sah Schiller nun erst im persönlichen Verkehr bei Goethe die unglaublich ausgebreitete Fülle der Erfahrung, die dem Leben und der Natur abgewonnenen Erkenntnisse, dies große Schauen, in dem die ganze Welt des Wirklichen, rein aufgefaßt, als Gedanke noch einmal aufzuleben schien. Dagegen brachte Schiller die Bestimmtheit der Grundgedanken für die verschiedenen Gebiete der menschlichen Betätigung. Zusammen wurden sie zum überwältigenden Beweise, wie die menschliche Forschung auch im Betriebe der entgegengesetzten Richtungen in sich einig ist. Goethe bemühte sich um die Wahrheit, indem er sich dem Wirklichen und der Natur zuwandte, Schiller, indem er in die Tiefen des Geistes einging. Und bei diesem Gegensatz der Richtungen begegneten sie sich in dem gleichen Ergebnis. So sind Wirklichkeitserforschung und Philo-

sophie tatsächlich untereinander eins, wenn sie beide in ihrer Tiefe begriffen und mit reinem Sinne gepflegt werden.

Dem Gegensatz ihrer geistigen Richtung entsprach die verschiedene Art ihres Dichtertums. Zwar ist es Torheit zu sagen, daß Schiller nachträglich seine Gedanken in Dichtung und Personen umzusetzen und einzukleiden suche, während die Dichtung in Goethes Anschauung von vornherein gestaltet emporsteige. Wäre dem so, so wäre Schiller überhaupt kein Dichter gewesen. Aber verschieden ist ihre Weise doch. Auch ist es wahr, daß auf Goethes Seite die unmittelbare Empfänglichkeit größer erscheint und auf Schillers Seite die Selbsttätigkeit. In langen Jahren bilden sich die Goethischen Dichtungen heran, der konzentrierte Ausdruck seines Lebens, ganz durchdrungen und erfüllt von den Leiden und Freuden seines Herzens. Alles will abgewartet werden und braucht seine Zeit. Diese Gestalten müssen wie die der Natur langsam wachsen, bis sie ihres eigenen Lebens fähig werden, und so haben sie dann auch die ganze Fülle der Natur. Hier ruht die Größe der dichterischen Unmittelbarkeit Goethes, die Naturinnigkeit und -einigkeit seiner Dichtung. Schillers Menschen atmen und leben in den großen Kämpfen der Freiheit. Die Nöte des von der Natur losgerissenen Menschen gestaltet er mit mächtiger Hand, die Ängste und Leiden der Seele, die die verlorene Einigkeit mit sich selber sucht, das große Schicksal des Lebens. Und mit der Energie des Herrschers ordnet er seine Menschen und Szenen in jenen Willenskämpfen, die sein Gebiet sind. Wieder aber ergänzen sich die beiden Freunde so zur großen Allseitigkeit auch im Reich der dichterischen Wirkungen. Vom kleinen Lied über das umfassende Weltbild des Romans bis in das Reich der großen Tragödie hinein ist alles vorhanden.

Wie fruchtbar mußte die persönliche Wirkung aufeinander sein! War es doch, als ob die Hälften der Menschheit, ja der Welt sich zum Ganzen zusammenschlossen. Schiller wurde durch Goethe in

ein neues Verhältnis gebracht zu den Dingen, zur Wirklichkeit. Goethe wurde durch Schiller, wenn das Wort erlaubt ist, über die eigene Ideenfülle aufgeklärt. Die Art der Einwirkung aber war eine verschiedene. Schiller erfuhr die Wirkung Goethes, die stärkste, die ihm je durch unmittelbar menschliche Berührung zuteil geworden, ganz einfach dadurch, daß Goethe da war. Die Tatsache dieser Persönlichkeit, die innere Anschauung, die er von ihm gewann, war alles. Goethe hatte, was ihm fehlte, und was er jetzt gerade gebrauchte: die reine Anschauung der Dinge, die reine Darstellung, die Natur- und Lebensfülle in der dichterischen Gestaltung. Schiller wollte zur Poesie zurück, aber zu einer Dichtung großen Stils, in der das Leben mit tragischer Wahrheit sich aussprechen sollte. Wahrheit und Fülle der Lebensgestaltung war, was er gewinnen mußte. So viel Goethe in sich aufzunehmen, wie sich mit seiner Natur vertrug — so konnte man die tiefste Forderung des Augenblicks an ihn bezeichnen. Und so beförderte die Nähe Goethes, die Tatsache, daß er sich mehr und mehr mit ihm durchdrang, die wohlthätigste und wichtigste Revolution in Schiller. Dagegen brachte Schiller zu Goethe eine wirkliche und direkte Einwirkung, einen Stachel und Sporn, für den Goethe dankbar war. Schiller ging auf alle Beschäftigungen Goethes ein, bis in die rein wissenschaftlichen Untersuchungen der Farbenlehre, mit einem schnellen und wunderbar sicheren Verständnis, wie Goethe es nirgends gefunden hatte. Überall erkannte er mit seinem philosophischen Scharfblick die Punkte, auf die es ankam, die Lücken, die noch blieben, die Sätze, die genauerer Bestimmung bedurften. Er belebte die ganze Goethische Arbeit. Die intuitiven Naturen übersehen nicht immer die Tragweite ihrer einzelnen Gedanken. Schiller machte Goethe seines eigenen Reichthums froh. Jenen Naturen, deren Daseins-element ein ruhig gelassenes Abwarten ist, fehlt die einseitige Konzentration, auf der die Stärke der überall auf lehnte, durchschlagende Gedanken gerichteten Geister ruht. Diese brachte Schiller an die

Goethische Arbeit heran. Und alles kam in Bewegung. Eine ungewohnte Schöpferlust durchdrang das Goethische Leben. Wir dürfen nie vergessen, daß wir Schillers unablässigem Drängen doch z. B. die Vollendung des ersten Theils vom Faust verdanken. Goethe hat das bewundernde Gedächtnis an Schillers ruhelos vorwärts dringende Persönlichkeit, an dies einzige Leben und Weben im Hohen, Großen und Geistigen, an das Christusartige der ganzen veredelnden Gestalt treu bis ans Ende bewahrt, selber die neue Epoche erkannt, die in seinem Dasein mit der Freundschaft Schillers begann, und erklärt, daß es für ihn ein neuer Frühling war, in welchem alles froh nebeneinander keimte und aus aufgeschlossenen Samen und Zweigen hervorging.

Dies alles ergab und bedingte ein Verhältnis von einer Innerlichkeit ohne gleichen. Wurde doch das Ganze der Goethischen Persönlichkeit gerade mit ihrer wesentlichen produktiven Tiefe von Schiller in die eigene Entwicklung gleichsam hineingenommen. Dafür dankte er ihm durch den beständigen Anteil an allem, was Goethe beschäftigte, und, wie es in seiner Art lag, bestand sein Anteil darin, daß er den andern in seinem eigensten Streben vorwärts trieb. Es war sein eigener Vorteil, wenn er Goethe überall auf dem Wege zu seiner höchsten Größe weiterhalf. Denn er bewies sich, wie sehr er ihn verstanden hatte, wie sehr Goethe sein eigen wurde, wenn er ihn stets in den Hauptpunkten seiner Leistungen ergriff. Eigentlich zeigte sich auch in diesem beiderseitigen Verhältnis die tiefste Wesensart beider Männer. Schiller erarbeitete Goethe in kühnem Ansturm als einen Teil seiner Selbstbildung. Goethe ließ sich die Einwirkung dieser außerordentlichen Kraft und Erscheinung mit der ruhig großen Empfänglichkeit gefallen, mit der er überall Natur und Leben auf sich wirken ließ, um an ihnen zu wachsen.

So bildet denn den Höhepunkt des deutschen Geisteslebens die neidlose Liebe und Freundschaft der beiden größten Dichter der

Nation, wie sie in dieser Weise in der gesamten Geschichte des Geistes zwischen zwei höchsten Schöpferpersönlichkeiten unerhört ist. Wie für ihre eigene Seelengröße bildet sie das schönste Zeugnis für die geistige Universalität jener Zeit. So oft haben es die schöpferischen Persönlichkeiten nötig, sich in der Spannung ihrer Eigenart abzuschließen. Weil aber jene Epoche die Gesamtheit der geistigen Aufgaben klar übersah, konnte man an dem gleichen Gebiet und Ziel den andern als Ergänzung betrachten und gelten lassen. Jeder hatte sein eigenes großes Reich, in dem er als unbestrittener Herrscher waltete. Es fand kein Wettstreit statt, bei dem der Erfolg des einen den andern verdunkeln mußte. Sondern sie wurden ihres ganzen Reichthums erst froh, indem jeder, die eigene Welt mit seiner Kraft erfüllend, noch Anteil nahm an dem, was der andere in seinem Reich für die gleichen Ziele tat. Zusammen stellten sie eine unüberwindliche Kraft dar. Hier brachte einmal die vollkommene Bildung die größte Reinheit des sittlichen Willens hervor. Erst in ihrer vollen Reife fanden sie sich in Liebe zusammen. Und so sollte es wohl immer sein, daß ein neuer Bund von Mensch zum Menschen aus der zunehmenden Erleuchtung des Geistes hervorgeht. Aber es ist fast niemals so. Sie haben gezeigt, wann und wie es möglich ist, — wenn nämlich zwei große Naturen ihr ganzes Leben aufrichtig und allein in den Dienst des Geistes gestellt haben, wenn sie begreifen, wie die Größe der Aufgaben die verschiedensten Kräfte braucht, und wenn sie nun um der Sache willen der ebenbürtigen Kraft sich freuen. Allen geistigen Arbeitern ist in diesem Bunde das große Ziel und Vorbild aufgestellt.

Viele tiefe Lebensfragen waren mit ihm für Goethe und Schiller und sind in ihnen für alle Zeiten entschieden. Überflüssiger Weise werden sie seitdem noch erörtert. Man sollte es aufgeben, die beiden Weltanschauungen, die realistische und die idealistische, so wie sie sie verstanden, die naturinnige Goethes und die frei-

heitsbegeisterte Schillers, zu einander in Gegensatz zu stellen. Ein Unterschied im Reichthum der Anlagen, in der Fülle der Durchbildung liegt vor, kein ausschließlicher Gegensatz der Anschauungsweise. Es war das große Erlebnis für sie beide — und dabei bleibt es für die Nachwelt —, daß bei entgegengesetzten Ausgangspunkten der gleiche Standpunkt zum Menschenleben und seinen künstlerisch-sittlichen Aufgaben sich ergeben hatte. Aber die Wirklichkeit ist unendlich, und so bedarf es verschiedener Wege, wenn sie bewältigt werden soll. Die von Goethe verschiedene Haltung Schillers ist einfach dadurch bedingt, daß er Tragödie schreibt, die, wie Goethe wohl wußte, auf seinem Wege nicht lag. Wer den Menschen auffaßt in seinem Kampfe mit den Schicksalsgewalten, der muß hineinleuchten in die Spannungen des Willens, in die Zerrissenheiten der an das falsche Leben hingeebenen, von ihrer inneren Sicherheit verstoßenen Seele. Da ist die Richtung auf ewige sittliche Werte in der Sache gegeben. Goethe selber hätte hier nicht anders gestalten können. Wir Heutigen stehen aber gewiß mehr in einer Epoche aufreibender Kämpfe als in einer solchen selig-ruhiger Betrachtung. Man sollte auch hier aufhören zu sprechen, als ob man zwischen Schiller und Goethe zu wählen hätte, da sie vielmehr einig sind und jeder die Weisheit seines Gebietes gibt.

Die Pflege und Begründung des neuen Verhältnisses war auch für Goethe eine Sache von der größten Wichtigkeit. Auch ihm schien es der schönste Lohn seiner Arbeiten, daß ihm nach so langer einsamer Mühe die Gemeinschaft Schillers geboten wurde. Er erkannte den „redlichen und so seltenen Ernst“ in allem, was der jüngere Freund getan, und wünschte die gegenseitige Klarheit über einander als Grundlage ununterbrochener gemeinschaftlicher Arbeit. Bereits am 4. September lud er Schiller zu sich nach Weimar ein. Vom 14. September ab ist dieser vierzehn Tage lang bei ihm gewesen, — unter Goethes Einwirkung bei vernünftigerer Lebensweise sogar weit gesunder als gewöhnlich. Zehn

Nächte lang hatte er guten Schlaf. In endlosen Gesprächen tauschten sie einander aus. —

Der wesentliche Inhalt dieser Jahre ist das Wachsen des neuen Dichters in Schiller. Auf dieses Ziel bewegte er sich in allen seinen Bemühungen zu. Sogar seine wissenschaftlichen Arbeiten wurden mehr und mehr eine Brücke zu neuer dichterischer Tätigkeit. Der Mißerfolg der Horen, der ihn freilich sehr erbitterte, konnte in dieser Hinsicht kaum für ein Unglück gelten. Ihm war eine andere Geistes Herrschaft bestimmt, als die er in seinem Herrscherwillen in der unmittelbaren Gegenwart durch die Horen ausüben wollte. Nur drei Jahrgänge sind erschienen (1795—1797). Nur in den ersten beiden Jahrgängen ist Schiller selber stark vertreten. Da gab er die Vollendung seiner philosophischen Arbeiten, die Briefe „über die ästhetische Erziehung des Menschen“ (1795), in denen er seine früheren Briefe an den Erbprinzen bearbeitete, die einzelnen Teile seiner großen Abhandlung „über naive und sentimentalische Dichtung“ (1795, 1796), auch die kleineren Aufsätze „Von den notwendigen Grenzen des Schönen, besonders im Vortrag philosophischer Wahrheiten“ und „über die Gefahr ästhetischer Sitten“ (beide 1795) sowie „über den moralischen Nutzen ästhetischer Sitten“ (1796). Vom 9. Stück des ersten Jahrgangs an beginnen die neuen philosophischen Gedichte Schillers. Für die deutsche Literatur bedeutet freilich ein Heft wie das sechste des ersten Jahrgangs viel, in dem die römischen Elegien Goethes und die Briefe Schillers über die schmelzende Schönheit erschienen. Aber man begreift, daß die Leser über Unverständlichkeit und den Mangel an Abwechslung klagten. Goethe gab nicht eben die bedeutendsten Sachen. Durch allzuvielen Hefte zieht sich seine Übersetzung der Autobiographie des Benvenuto Cellini hin. Die Zahl der ständigen Mitarbeiter war von vornherein zu klein. Um so peinlicher, daß Schiller Herder unabsichtlich verstimmt und verschmehte. Er konnte ihm bei Gelegenheit der Herderschen Abhandlung „Iduna

oder der Apfel der Verjüngung“ den Gedanken nicht zugeben, daß die Dichtung unmittelbar aus dem Leben des Volks hervorgehen müsse, da er als Künstler sich zu klar bewußt war, daß seine ganze Poesie im Gegensatz zu der platten und prosaischen Richtung der Zeit stand und entsprang. Auch mit Fichte hatte er gelegentlich bei der Ablehnung und Rücksendung eines Beitrags einen heftigen Streit, dem wir einige der wertvollsten Selbstzeugnisse Schillers über die Richtung seines Strebens und Wesens verdanken (Briefe an Fichte vom 23. und 24. Juni 1795). Der Wert der Monatschrift ging wirklich mit den späteren Hefen immer mehr herunter. Die bewußte Ausschließung politischer und religiöser Gegenstände hielt alles eigentliche Tagesinteresse fern. Wunderlich genug berührt es bei einem Manne wie Schiller, wenn er schon im Anfang zu dem bedenklichen Mittel greift, selber günstige Rezensionen über die Horen in der Jenaer Literaturzeitung zu besorgen. Er hatte gehofft, vor dem Gehalt seiner Blätter würden die andern literarischen Zeitschriften von selbst verschwinden. Aber sie regten sich sehr kräftig und mit einem wahren Aufwand gehässiger und verkleinernder Angriffe. Seit dem Jahre 1796 gab Schiller zudem den Musenalmanach heraus, dem er seine Dichtungen überwiegend zuwandte, die er also damit den Horen entzog. Der Musenalmanach für das Jahr 1796 enthielt wesentlich die philosophischen Gedichte, der für 1797 die Xenien, der für 1798 die Balladen, der für 1799 auch schon den Prolog zu Wallensteins Lager, der für 1800 die Glocke. Endlich hört auch diese Tätigkeit auf, und Schiller lebt allein für seine großen Werke. Die Horen waren längst nicht mehr. Man kann die ganze Entwicklung nur natürlich finden.

8. Philosophische Dichtung. Xenien. Balladen.

Von den philosophischen Gedichten über die Xenien zu den Balladen und endlich zur großen Tragödie geht der Weg des Dichters Schiller, von dem Gedanken über die Erzählung zur

Darstellung der Menschen und menschlicher Schicksale. Über dem „Wilhelm Meister“, dem er von Buch zu Buch mit wahrhaft mit-schaffendem Anteil folgte als dem erwünschten Mittel, unter diesem Eindruck sich ganz mit der Goethischen Dichtungsweise zu durchdringen, entschlüpfte ihm, der noch in seinen philosophischen Abhandlungen steckte, wohl einmal der Seufzer: „Der Dichter ist der einzige wahre Mensch, und der beste Philosoph ist nur eine Karikatur gegen ihn“. Erscheint doch wirklich nach seiner ganzen Denkweise im künstlerischen Genie die Fülle und Bollendung des Menschentums! Er macht sich eine Aufgabe von Monaten aus der Betrachtung und Durchdringung dieses Werks; der nie gekannte Anteil dieses schöpferischen Verständnisses wirkte auf Goethe wie die Stimme aus einer andern Welt. Über den Mignonliedern entfährt Schiller das Wort: „Gegen Goethe bin ich und bleibe ich eben ein poetischer Lump“. Aber im stillen wuchs doch das Zutrauen zu dem neuen eigenen Dichtertum. Besonders das stille Auswachsen des Wallensteingedankens half ihm hierzu. Er fühlte, wie viel Realistisches die zunehmenden Jahre in ihm entwickelt hatten sowie der anhaltende Umgang mit Goethe und das Studium der Alten. Allerdings mußte er mit Goethe in seinem eigensten Gebiete ringen, d. h. die natürliche Wahrheit und Lebendigkeit in der dichterischen Darstellung der Menschen erstreben. Aber er war sich auch des Eigenen bewußt, das er als seine Gabe mitbrachte, und hoffte dann in seinen mutvollsten Augenblicken, man werde ihre Arten nicht einander unterordnen, sondern sie unter einem höheren Gattungsbegriff als gleichwertig gelten lassen. (An Humboldt 21. März 1796.)

In den Horen von 1795 und in dem Musenalmanach für 1796 erschienen die ersten Werke der neuen Schillerschen Dichtung. Für ihn war es ein großer Durchbruch in eine neue Welt. Uns erscheint als das Wunderbare, wie so ganz unmittelbar seine philosophischen Überzeugungen sich als Poesie aussprechen konnten.

Schon in seinen Gedanken lebte er selber; sie waren eine kühne Selbstdarstellung seiner großen Natur, in aller ihrer wissenschaftlichen Zuverlässigkeit höchst persönliche Zeugnisse. Daher ergreift uns nun in den Gedichten der stärkste Hauch des ganz persönlichen Lebens und zwar dieses einzigartigen und mächtigen persönlichen Lebens. Eben dadurch sind sie Poesie. Und sie erweitern, als die höchste Erscheinung der Gedankendichtung, das Reich der Poesie. Denn hier werden nicht Lehren eingekleidet, so daß die Absicht wäre, eine Belehrung durch den Reiz der Form schmachthaft zu machen. Sondern die Gedanken gewinnen in Schillers Hand die ganze Fülle und Bewegung des Lebens. Die Macht des Denkens und die formende Gewalt des Künstlers gehen in eine schlechterdings einzige Einheit ein.

Von dem neuen Evangelium Schillers geht alles aus, der Erkenntnis und Verehrung des Schönen und seiner belebenden und erlösenden Macht. In der noch halb prosaischen Epistel „Poesie des Lebens“, in dem gedankenschweren Hymnus „die Macht des Gesanges“ und in der dramatischen Erzählung „die Teilung der Erde“ handelt es sich darum. Die Epistel sagt noch etwas lehrhaft und trocken, wie Dichtung und Phantasie in das Leben allen Reiz hineinbringen. In mächtig ergriffener Sprache preist der Hymnus die geheimnisvolle Gewalt der Dichtung, ihre Macht über das Menschenherz, ihre dem Schicksal gleiche Gewalt und Fähigkeit, uns atmen zu lassen in einer größeren und besseren Welt. Sie gibt uns die verlorene Natur zurück. Und wenn dem Dichter bei der Teilung der Erde die irdischen Schätze entgangen sind, vielleicht ist es ein glücklicheres Los, im Himmel zu weilen und die ewigen Gestalten der Dinge zu schauen. Auch in humoristischer Wendung hat er in der Erzählung „Pegasus im Joche“ die aller Nüchternheit und Nützlichkeit der Prosa überlegene Gewalt der Poesie dargestellt.

In dem Gedicht „Die Ideale“ nimmt Schiller den Abschied

von seiner Jugend. Aus der schlaffen Empfindsamkeit, in der wir uns zurücksehnen nach unwiederbringlich verlorenen Gütern, führt es hinüber zur männlich energischen Fassung, welche die Dinge nimmt, wie sie sind, und darnach den Entschluß der Lebensführung bestimmt. Es ist ein Gedicht voll der größten Aufrichtigkeit. So war der junge Schiller wirklich, der die ganze Natur beleben wollte aus seiner feurigen liebenden Seele, so schwelgte er in seinen ungemessenen Erwartungen von Liebe, Glück, Ruhm und Wahrheit. Traurige Worte bekennen, wie das alles sich verflüchtigt hat. Aber es gibt doch Güter, die bleiben: die Freundschaft und — wie es mit einem Wort von gewollter Nüchternheit heißt — die Beschäftigung, die unermüdet in kleinen Schritten vorwärts dringt. Dies ist die Abkehr von dem schwärmerischen Idealismus der Jugend, den so viele dennoch auch für die Gesinnung des reifen Schiller halten, und die Wendung zur männlichen Resignation; ein richtiger Ausgangspunkt für neue Taten. Alles ist auf den weichen wehmütigen Ton gestimmt, mit dem wir auf eine völlig abgeschlossene Epoche zurückschauen. Goethe liebte dies Gedicht besonders.

Mit einem wahren Jubel der Siegesgewißheit und des Gelingens sandte Schiller am 9. August 1795 an Wilhelm von Humboldt das soeben vollendete Gedicht „das Ideal und das Leben“ (damals „das Reich der Schatten“, später das „Reich der Formen“). „Wenn Sie diesen Brief erhalten, liebster Freund, so entfernen Sie alles, was profan ist, und lesen in geweihter Stille dieses Gedicht.“ Er hatte offenbar das Gefühl, daß sich mit ihm das Ganze und Tieffte seiner Philosophie rein als Dichtung von ihm abgelöst hatte, und daß der Durchbruch in die Poesie jetzt entschieden war. Es ist eins der merkwürdigsten Gedichte in aller Literatur.

In dem Hauptkapitel des Schillerschen philosophischen Hauptwerks, der Briefe „über die ästhetische Erziehung des Menschen“

hat man den Eindruck, als ob Schiller hier, so wie der Dramatiker sonst ein einzelnes Menschenleben in seiner Gesetzmäßigkeit vor uns aufrollt, so das Leben der Menschheit selber in lebendiger Bewegung vor unsern Augen herauf- und vorbeiführe. Er macht die letzten Triebe und Kräfte anschaulich, aus denen alles Menschenleben hervorgeht, gibt uns das Bild des ewigen Kampfes und der ewigen Unbefriedigung der suchenden Seele und weist in dem göttlichen Leben jene große Einheit auf, an der wir durch das Gefühl der Schönheit teilnehmen.

Was dort begann, das vollendet unser Gedicht. Das menschliche Leben legt sich vor unsern Augen in seinen notwendigen Teilmomenten auseinander, alles in starker Bewegung vom Göttlichen und seiner Einheit ausgehend und mit der Erhebung des irdischen Lebens in das göttliche endend. Zwischen Ausgang und Ende stehen, wie die ewige Antithese des Menschenlebens selber, die vier Strophenpaare, bei denen allemal mit dem „Wenn“ das Leben und sein furchtbarer Ernst ausgesprochen wird und mit dem „Aber“ die frohe Botschaft von der Heilung der irdischen Gebrechen in der Schönheit dagegentritt. Es ist das Glück des eigenen Schillerschen Daseins, das sich hier verkündet. Denn so trägt seine auf Kampf und Arbeit gestellte Existenz in sich die Seligkeit des Lebens mit der Schönheit, in dem er sich aus allen Ansprüchen und Zersplitterungen wiederherstellt als ein ganzer Mensch. Hier wird das Gedicht im vollen Sinne zum Ausdruck eines religiösen Erlebnisses. Indem wir uns an diese Strophen hingeben, ist uns, als erführen wir von dem ewigen Gesetz nicht einer besonderen menschlichen Existenz, sondern des Lebens selber. Hier ist einmal Weltanschauung Poesie geworden, die neue Weltanschauung des ernstesten sittlichen Idealismus, der mit seinem mächtigen und spornenden Anruf an die Menschen zugleich seinen Trost mitbringt, die Vollendung des Menschenlebens in der Schönheit. Niemals ist eine große Gedankentat so unmittelbar als reine

Kunst zum Ausdruck gekommen. Zunächst an seinem eigenen Gedicht hat sich Schillers Evangelium bewährt. Hier hat die strenge Gedankenarbeit durch die Kunst in Leben und Tat sich umgesetzt und wirkt nun als der unmittelbare Ausdruck eines ganzen Menschen, einer lebendigen Persönlichkeit.

Das göttliche Leben kennt nicht den Gegensatz von Sinnen-
glück und Seelenfrieden, nicht den des Körpers, der uns in das Reich des Todes bannt, und der sittlichen Geistigkeit, die uns Anteil am Ewigen gibt. Dem Menschen aber bleibt nur übrig sich abzuwenden von den Genüssen der Sinnlichkeit und sich zum Ideal zu erheben, d. h. zu dem Bilde der vollendeten Menschheit. Als letztes Ziel für alle harte Anspannung unsers Willens steht es vor unserm Blick. Wir sollen niemals von dem Ernst der Willensarbeit lassen. Aber wenn uns das Gefühl der Schranken erdrücken will, dann ist uns die Schönheit gegeben als Trost und Lösung in unserm Leiden: in ihr fühlen wir wie im voraus das erreichte Ziel. Dies ist der Inhalt der ersten fünf Strophen, der Einführung in das Gedicht.

Die beiden ersten Gegensatzpaare mit „Wenn“ und „Aber“ handeln von der Schönheit im Leben und in der Kunst. In der schönen Seele und ihrer Anmut scheint der wilde Kampf ausgeglichen und besänftigt, der das Leben ist. In dem vollendeten Werke der Kunst und seiner genialen Selbstverständlichkeit schwindet die letzte Spur der harten und peinvollen Arbeit, in der es entstand.

Die zwei folgenden Gegensatzpaare von Strophen zielen auf das Erhabene im Leben und in der Kunst. Vor der Erhabenheit des Gesetzes verschwindet jede Tugend; keine menschliche Tat erschöpft die Forderung der Idee. Aber uns bleibt der Aufschwung der reinen Geistigkeit: unsern Willen eins zu machen mit dem Gesetze. Wer das vermag, dem verschwindet die Angst und der Abgrund. „Nehmt die Gottheit auf in euren Willen, Und sie steigt von ihrem Weltenthron.“ Für den erhabenen Willen verliert die Schuld ihre Furchtbarkeit.

Auch die furchtbaren Leiden des natürlichen Menschen werden überwunden in der erhabenen Fassung. Das Schicksal kommt um seine niederschmetternde Gewalt. Die Leiden der Menschheit lösen sich im Spiel der Tragödie in geistreicher Wehmut auf.

Das Bild von der Verklärung des Herkules zum Gotte schließt das Gedicht. Herkules — das ist der an unendlichen Aufgaben seine Kräfte bewährende und steigende Mensch. Die Verklärung besteht im Einzug in das Reich der seligen griechischen Götter, in das lebendige Reich der Idealschönheit, der Einheit des Schönen und des Erhabenen.

Das große Erlebnis für Schiller war die unvergleichliche Kraft, mit der sich diese ganze Gedankenmasse unmittelbar in gegliederte Gestalten und in Bildlichkeit umsetzte. Hin und wieder begegnen wohl noch Bilder aus der überlieferten poetischen Welt und etwas stark hinaufgetönte Wendungen. Daneben aber — welche Kühnheit der Verdolmetschung, wenn er z. B. das abgegriffene Wort Idee einfach wiedergibt mit „Gestalt“; welche Schönheit des Strophenbaus, wenn allemal die letzten vier Zeilen dem Doppelsatz des Anfangs mit einer neuen, weiterführenden, vorwärts drängenden Gedankenwendung gegenüber treten! Dazu kommt die musikalische Wirkung des Sprachklanges, die ganz unmittelbar etwas Symbolisches hat. Wie ein Wehen von Siegesfahnen rauscht es in den Worten: „Alle Zweifel, alle Kämpfe schweigen In des Sieges hoher Sicherheit, Ausgestoßen hat es jeden Zeugen Menschlicher Bedürftigkeit.“ In unererschöpflicher Gestaltungskraft gibt er dem Gedanken die knappe, überraschende, nie gehörte Sprachform. Der künstlerische Reiz des Gedichts beruht nicht zum wenigsten darauf, daß man die erfinderische Freude des Künstlers an der Wortfindung geradezu miterlebt. Jede Strophe enthält Prägungen von unübertrefflicher Sicherheit. Aber das Wunderbarste bleibt, wie der Gedanke mit der Einheit beginnt, in Kampf und Gegensatz auseinandertritt und wieder zur

Einheit des Bildes sich schließt. In ihm selber scheint das Streben zu walten, das hier als das Wesen des Menschenlebens aufgewiesen wird. Er ist völlig Gestalt geworden und zur künstlerisch lebendigen Form gebracht.

Mit diesem Werke, einzig in seiner Art, hat Schiller den Fuß in das Reich der Dichtung gesetzt. Aber an dieser Stelle stehen zu bleiben war unmöglich. Mit dem „Spaziergang“ (früher „Elegie“) tat er den nächsten Schritt vom Gedanken weg und zum Leben hinüber. Schon in der Abhandlung „über naive und sentimentalische Dichtung“ erweitert sich der Gedanke vom Leben der Menschheit, der in den Briefen über ästhetische Erziehung ganz philosophisch und abstrakt blieb, zu einer Kultur- und Bildungsgeschichte der wirklichen Menschen. Genau den gleichen Fortschritt bedeutet „der Spaziergang“ gegenüber „Ideal und Leben“. Lebensbilder bewegen sich vor unserer Phantasie. Alle zusammen aber geben sie das Bild von dem geschichtlichen Werdegange der gesamten Menschheit. So beherrscht die einheitliche philosophische Idee auch noch dies Gedicht. Zugleich zeigt es als das erste die Schillersche Kunst, die Bilder des Lebens aufzufassen in ihrer tiefen und sinnvollen Bedeutung.

Bei der Wanderung eines Spazierganges gehen diese an dem Dichter vorüber. Bewegung, Leben und Zusammenhang kommt dadurch sogleich in das Gedicht: die Herrlichkeit der freien Natur beginnt, die Waldesstille; von der Höhe des Berges blickt der Wanderer in das glückliche Tal. Da breitet sich, noch ganz einig mit der Natur, das Leben des Landmanns aus in seiner ruhigen Geselzlichkeit, die der Kreislauf der Jahreszeiten vorschreibt. „Einen umarmenden Zweig schlingt um die Hütte der Baum.“ Mit der Nähe der Stadt beginnt ein neuer Geist der Regel und der Absonderung, das Leben der Kultur mit der unendlichen Entwicklung verschiedenartiger Zwecke und Interessen und dem Wetteifer der Kräfte. Nun entsteht der Gedanke und das stolze Gefühl des

Vaterlandes, Bürgertugend und Bürgersinn, Kolonisationsarbeit, Krieg, Ruhm und Ehre, Gewerbe und Kunst, Schifffahrt und Handel, Wissenschaft, Geschichte, Philosophie. Aber mit den losgebundenen Kräften schwindet die innere Einheit und die sittliche Sicherheit; alle heiligen Bande zerreißen; die Begriffe des Rechts werden zur leeren, toten Form. Dann empört sich die Menschheit mit der Wut des Elends und des Verbrechens und fordert ihre geschändeten Rechte wieder. Der Wanderer wendet sich von dem grausigen Bilde ab und endet bei der reinen Natur, die noch keine Menschenhand berührt hat, die, ewig gleich mit sich, allen Geschlechtern der Menschen dieselbe bleibt. „Und die Sonne Homers, siehe! sie lächelt auch uns.“

Es ist der Weg der Menschheit von der ersten Einfalt der Natur durch die Spannung und den Streit der Kräfte in der Kultur zum letzten unendlichen Ziel, der neuen Einheit der vollendeten Bildung. Die Kultur geht in eine neue Natur über. Wie ist aber dieser Gedanke in eine unerschöpflich quellende Bildlichkeit umgesetzt! Noch viel weiter entwickelt sind hier die schöpferischen Spiele der immer beweglichen, die ungeahntesten Prägungen hervorbringenden Sprache. Hier ist wahre und tiefe Weisheit zu vollendeter Sprachschönheit geworden.

Über die Elegie hinaus plante Schiller eine Idylle größten Stils. Sie hätte die Schlusstrophen von „Ideal und Leben“ in einem eigenen großen Gedichte ausgeführt, die Vermählung des Herkules mit der Hebe, die Erhebung des Menschen zum Gotte. Alle seine Kräfte wollte er an diese höchste Arbeit setzen, in der das Ideal der Schönheit selber in die Erscheinung treten sollte. „Denken Sie sich aber den Genuß, lieber Freund, in einer poetischen Darstellung alles Sterbliche ausgelöscht, lauter Licht, lauter Freiheit, lauter Vermögen — keinen Schatten, keine Schranken, nichts von dem allen mehr zu sehen“ (An Humboldt, 29. Nov. 1795). Das Gedicht ist nicht geschrieben worden. Es war eine Unmöglichkeit

in sich selber. Wie im „Wallenstein“ die Welt der Idealisten noch unvermittelt neben die der Realisten tritt, so sollte hier die Welt des Ideals in bewußter Selbständigkeit neben die wirkliche Welt sich stellen. Aber das Ideal kann nur zur Erscheinung kommen als das Licht, in dem das Dunkel der Wirklichkeit sich auflöst, und es gibt nun eben kein Licht ohne Schatten. Hier verkannte Schiller, von der Theorie kommend, die dichterischen Möglichkeiten. Goethe sah später in diesen Gedankengängen mit Bedauern die Verwirrungen, die die Spekulation angerichtet hatte (Zu Eckermann, 14. November 1823).

Dies ist der Kreis, in dem die philosophischen Dichtungen sich bewegen. Je freier die darstellenden Kräfte in Schiller wurden, um so reicher entfaltete sich die Gedankenpoesie in ihm als reine Spruchdichtung, zu welcher so gut die weit ausgeführten Gedichte, der Tanz, das Glück, Natur und Schule u. a. zu rechnen sind wie die kurzen Epigramme. Hier hat er die Form des Distichons aufs glücklichste angewandt. Indem er Rhythmus, Sprachklang und Satzwendung auf das feinste ineinander webt, gibt er dem Spruch das selbständige Leben des Kunstwerks. Ein unverlierbarer Gehalt tiefer Weisheit liegt in den Sätzen. Schillers ganze Philosophie des Lebens, das in freiem und genialem, in wahrhaft menschlichem Geiste geführt wird, löst sich hier aus den Fesseln der Schulwissenschaft heraus und wird in dichterischer Schönheit und Selbständigkeit zugänglich für jeden ernstesten und empfänglichen Sinn. Diese Dichtung ist eine Kulturtat in ihrer spielenden Erhebung zu großen und freien Gedanken, einer Erhebung, zu der einem jeden der Zugang geöffnet ist, und gehört zum besten deutschen Kulturbesitz.

Im Grunde ist es die große und reine Persönlichkeit Schillers selber, die sich hier in den Gedanken mitteilt, durch welche für ihr Bewußtsein Wert und Sinn in ihr Leben kam. Daher haben diese Sprüche jene beste Wirkung aller großen Kunst, daß wir

durch sie hineintreten in das Lebensbewußtsein eines größeren Menschen und mit seinen Augen sehen lernen. In Gedichten wie „Natur und Schule“ und „der Tanz“ tut sich der ganze Umfang der Schillerschen Gedankenwelt wieder auf: seine Idee von den Bildungszeiten der Menschheit, die im Werden jedes Menschen sich wiederholen, jener großen Spannung von der schönen Einfalt des sicheren Gefühls durch die Unsicherheiten des Wissens bis zur neuen Gewißheit der in Leben und Tat verwandelten Bildung, und auf der andern Seite der große Trost der Kunst, in deren Form die Vollendung des Lebens und die Lösung unserer ewigen Aufgabe erreicht scheint. Spielend spricht der ganze tiefe Sinn der ästhetischen Erziehung uns an. Aus dem Verkehr mit der Schönheit tritt auch in unser Leben hinein das Bedürfnis der inneren Form. Von gleich innerlicher Bedeutung für Schiller ist das spätere Gedicht „das Glück“. Wir sind so gerne geneigt, den Wert der Menschen und ihrer Leistungen zu schätzen nach dem Verdienst und der angewandten Mühe und Arbeit. Aber „alles Höchste, es kommt frei von den Göttern herab“. Schönheit und Genialität sind Geschenke. Verdienstlos als Gabe des Glücks erscheinen sie in den Begnadeten. In der Seligkeit des schöpferischen Lebens gingen Arbeit und Freude die höchste Verbindung ein. Doch soll der geringere Mensch darüber nicht neidisch zürnen; denn er hat den Genuß von den Gaben der Schönheit und des Genius. Alle Gedanken Schillers richten sich auf dies letzte Ziel, auf die Vollendung des Menschentums in der Seligkeit des schöpferischen Lebens, in der Einheit der Pflicht und des Glücks. In diesem Sinne übersieht er die Weltalter, Griechentum und Neuzeit, und bezeichnet er den Unterschied männlicher und weiblicher Tugend. Er unterscheidet den Adel der Menschheit und das Volk. Zum Adel gehören die Beglückten, die ihre Aufgabe erfüllen, indem sie sich selbst, ihre Persönlichkeit geben. Er bringt den verschiedenen Ständen und Lebensweisen, wie z. B. dem Kaufmann, den besten

Sinn ihres Tuns zum Bewußtsein. Er zeigt uns die Wege, auf denen wir unser Leben retten, und stellt uns die Führer des Lebens zur Seite. Überall dringt er gegen die Überschätzung einseitiger Betätigungen auf das Lebendige und auf das Ganze, gegen den kleinlichen Nützlichkeitsgeist auf den großen Sinn und die selbständige Würde von Wissenschaft und Kunst. Gegen die dogmatisch erstarrten Religionsysteme betont er den schöpferischen Urquell der erlebten Frömmigkeit, gegen den Dünkel des Wissens und der Philosophien das unerschöpfliche Geheimnis des Lebens. Für alle die Fährlichkeiten des Menschen, der unter den großen Ansprüchen der Kultur sein Selbst bewahren möchte, hat er ein förderndes Wort. Dies ist die unausrottbare Lebendigkeit seiner Spruchweisheit: er kennt die Nöte des Menschen, der um seine Kultur ringt, und er hat und gibt einen festen Standpunkt zu allen den geistigen Mächten, die hier in Frage kommen, — alles aber im Ausblick auf das letzte Ziel: das zum Kunstwerk veredelte Dasein der frei sich darstellenden, schöpferischen und beglückten Persönlichkeiten. In neuester Zeit ist so manches von allem diesem wieder einmal als moderne Weisheit vorgetragen worden, in großen Worten von einem „dritten Reich“, von dem glücklichsten Mann, der der stärkste ist, weil er eins ist mit seiner angeborenen Aufgabe, von dem Herrenmenschen, der gut ist, indem er sich selber lebt. Aber bei keiner dieser modernen Neubildungen findet sich die Tiefe des weltgeschichtlichen Bewußtseins und der innerliche Zusammenhang der Gedanken wie bei Schiller. Man hat dort so oft den Eindruck zerstreuter Einfälle von Leuten, die an ihrer inneren Zerrissenheit krankten. Die Gesundheit aller dieser „modernen“ Errungenschaften ist bei Schiller. —

Der Musenalmanach für 1797 brachte in den Xenien das hervorragendste Zeugnis für die Einigkeit und Gemeinschaft Goethes und Schillers. Je kräftiger und sicherer die neuen Werte sich in ihrem Bewußtsein herausarbeiteten, um so mehr mußten sich die

beiden Freunde in ihrem Gegensatz zur bestehenden Literatur und ihren Gepflogenheiten fühlen. Gerade in der Art, wie diese die Horen aufgenommen hatte, zeigte sich die stumpfe Gegenwirkung der Gewöhnlichkeit. Aber auch sonst fehlte es nicht an manchem alten und neuen Groll, der sich gegen die Wortführer der öffentlichen Meinung seit langem in den beiden aufgespeichert hatte. Goethe z. B. konnte den Junsftgelehrten die kalte Aufnahme seiner naturwissenschaftlichen Arbeiten durchaus nicht vergeben. Schon waren sie auf den Gedanken gekommen, in den Horen einen kritischen Fochtplatz zu eröffnen. Sie wollten die Angriffe aus eigenen Mitteln machen und beantworten. Aber eigener Angriffe bedurfte es kaum; denn von allen Seiten wurden die Horen angefochten. Dies gab den Anlaß zu einer allgemeinen Abrechnung mit den Zeitschriften Deutschlands und der in ihnen verkörperten Mittelmäßigkeit und Halbheit. Ein solches Ziel allein aber wäre zu klein gewesen. Die eng verbundenen Freunde erweiterten den Kampf zu einem allgemeinen Kriege gegen die Gegner ihrer gemeinsamen Sache. Rezensenten und Journalisten, die Frömmerei der Stolbergs, die witzelnde Geistreichelei Lichtenbergs, die Anmaßung der Schlegels, der plumpe Hochmut Nikolais und so manches andere konnte nun seinen Lohn empfangen. Der Gedanke entsprang, in einer Anzahl kurzer Epigramme alle diese Dinge mutig und entscheidend anzugreifen. Nach dem Vorbild des Martial wurde der ironisch-neckische und verlegend-gutmütige Name der Xenien, der Gastgeschenke, gewählt. Es war in derselben Zeit, in der Schiller in der Abhandlung über die sentimentalischen Dichter die Auseinandersetzung zwischen der antiken und der modernen und das große Gericht über die moderne Dichtung schrieb. In wenigen Tagen waren 20 Xenien fertig — bereits im Januar 1796. Etwa 100 sollten in den nächsten Almanach. Dann nahm diese „wahre poetische Teufelei“ beide Dichter mehr und mehr gefangen. Kein Posttag zwischen Jena und Weimar sollte leer an Epigrammen

sein. Schon im Februar gedachten sie die Zahl auf 1000 zu bringen; über 200 waren fertig. Niemals wollten sie ihre Eigentumsrechte auseinandersetzen, sondern in ihre Gedichtsammlungen die Xenien jeder ganz aufnehmen. Vom 16. Februar bis 16. März 1796 war Goethe in Jena. Nun sprudelten die Epigramme nur so hervor. Oft gab der eine den Gedanken, der andere die Form; der eine schrieb den Hexameter, der andere den Pentameter. Es war im vollkommsten Sinn eine gemeinsame Arbeit. Dies Werk sollte zeigen und zeigt, wie ganz sie eins waren. Im achten Bande der Schriften der Goethegesellschaft haben Erich Schmidt und Bernhard Suphan uns diese „Xenien 1796“ — es sind wirklich 922 und mit dem Nachtrag 926 — mitgeteilt. Der Versuch, die Masse in Gruppen zu ordnen, wollte aber gar nicht gelingen. Schiller gedachte, nach all den wilden und bösen Gesellen mit den heitern und milden Sprüchen zu schließen. Endlich entschied er mit der ihm eigenen Gewalttätigkeit — zum Leidwesen Goethes —, daß die Epigramme ernster Lebensweisheit — „die unschuldigen“ — von den eigentlichen Xenien, den richtenden und vernichtenden, den „lustigen“, getrennt werden sollten. 414 Xenien schlossen nun den Musenalmanach für das Jahr 1797 ab. Das Mädchen aus der Fremde, Pompeji und Herkulanum, die Klage der Ceres, zahlreiche Sprüche goldener Weisheit und vor allem die Tabulae votivae, das zusammengefaßteste Bekenntnis Schillers, gingen voraus. In „Pompeji und Herkulanum“ und dem „Mädchen aus der Fremde“ meinte Schiller den ganzen läuternden Einfluß zu erkennen, den Goethes Nähe auf ihn ausgeübt habe. Goethes „Alexis und Dora“ zierte den Eingang. So erschien der Musenalmanach als ein in jeder Rücksicht außerordentliches Werk und hatte den ungeheuersten Erfolg. Unmittelbar nach der Vollendung dieser Almanachsarbeit, nach der Versendung der Pakete, ging Schiller am 6. Oktober 1796 an seinen Wallenstein.

Für zwei Schriftsteller konnte es etwas Gewagteres gar nicht

geben als diesen verwegenen Gesamtangriff auf die Literatur, wie sie war. Man kennt die ungemeine Empfindlichkeit aller dem literarischen Leben angehörigen Menschen. So vorgehn, wie Goethe und Schiller taten, hieß bei denen, die durch ihre Organe die öffentliche Meinung beherrschten, einen einzigen Schrei hervorrufen über gehässige Anmaßung und Unduldsamkeit, über den empörenden Bruch jenes Verhältnisses der Kollegialität, das Schriftsteller stillschweigend untereinander voraussetzen. Auch bei den späteren Beurteilern hat es nicht an Stimmen gefehlt, die die Lieblosigkeit des Unternehmens bedauerten und die Zwecklosigkeit betonten. Tatsächlich sei es mit der mittelmäßigen Durchschnittsliteratur auch nach den Zeiten ganz beim alten geblieben; insbesondere helfe man wissenschaftlichen Theorien wie denen Goethes nicht durch Epigramme zum Siege.

In solchen Einwänden ist der Standpunkt falsch genommen. Daß es keinerlei Kollegialität zwischen ihnen und jenen gab, das aufs Schroffste festzustellen, das Tischtuch ohrenzerreißend zu zerschneiden, das war die ganze Absicht. Eine unmittelbare Besserung haben beide ganz gewiß nicht erhofft. Aber mit dem neuen und sicheren Begriff der Bildung und der großen Kunst war der ausschließende Gegensatz gegen den Schlendrian des Tages notwendig gegeben. Die Kühnheit und Schärfe der in ihm liegenden Negationen gehört dazu, damit das neue Positive in seiner ganzen Macht erscheine. Ohne Sophisten kein Sokrates, ohne Phariseer und Sadduzäer kein Jesus Christus. Darum wurde diese Satire nötig, um alles aufzurütteln wenigstens zur Ahnung der neuen Lebensmacht, die ihren Einzug in die deutsche Literatur begann. Das Hohle und Mittelmäßige hat man wirklich schon so gut wie zu Fall gebracht, wenn man ihm das gute Gewissen raubt und ihm mit dem Glauben, im Recht zu sein, die Stütze nimmt.

III dies Schelten, Berwerfen und Verhöhnern stammt aus dem Bewußtsein des Großen und Echten. Das wilde kleine Ge-

plänkel bereitet dem Ideal den Weg. So sah es Schiller, der in der ganzen Sache der Führende war. Ihm ergab sich auf diesem eigenen Wege der Übergang vom reinen Gedanken zum Leben.

Für die Nachwelt steht die Frage so, ob den Sprüchen eine über den zufälligen Anlaß und das Persönliche hinausgehende Bedeutung zukommt. Reizvoll ist es, den persönlichen Beziehungen nachzugehn. Immerhin war es gut, daß Schiller nicht, wie er beabsichtigte, Nikolai allein mit 100 Distichen bedachte. Schon jetzt bekommt er zu viel; freilich ist er auch ein Typus. Was aber sind uns Reichard, Manso, Dyk und Genossen, ja selbst in der Beziehung, in der die Xenien sie nehmen, die Stolbergs und die Schlegels, Lavater, Gleim und Jakob? Herder bleibt unberührt, Wieland erhält ein liebenswürdig neckendes Wort. Wohl mag man fragen, ob so manches Erbärmliche der Erwähnung wert war. Aber wer auch alle die Beziehungen nicht kennt oder nicht an sie denkt, liebt die Xenien mit dem vollen Genuß des eigenartigen Kunstwerks. Wie entzückend ist die Einführung, wie die lose, leichte Schar den Schlagbaum der Literatur passieren will und als Kontrebande Wegzoll bezahlen soll. Das prasselnde Funkenspiel wirkt so, wie Schiller die Sache jetzt geordnet hat, ohne Gruppen und in scheinbar ganz ordnungsloser Willkür, noch lebendiger, da so viele Sprüche einzeln durch die Luft stieben. Immer wieder aber geben dann doch die großen Gruppen Ruhe und Einheit. In diesen liegt die größte Tat und Genialität der Erfindung: in dem literarischen Tierkreis, der ganz Schiller eigen ist und der die literarischen Zeitschriften Deutschlands genial verspottet, in den deutschen Flüssen, welche Rechenchaft geben von der ästhetischen Kultur, die sie an ihren Ufern sehn, in der Folge der Philosophen, deren verworrene Meinungsverschiedenheit recht das Unfruchtbare der bloßen Theorie vor der Fülle des Lebens beleuchtet, endlich und vor allem in den Xenien aus der Unterwelt mit dem großen Schluß über Drama und Tragödie. Überall

wird die Mittelmäßigkeit des Denkens und die Kleinheit der Gesinnung, die dünnliche Hohlheit und die Klaffenhaftigkeit, die unfruchtbare Unfähigkeit zum Gestalten und zum Ernste ins Herz getroffen. Aber hinter all den Angriffen richtet sich die große Form der Anschauung und der Kunst auf, die die beiden als neuen Adel ins Leben bringen. Vieles ist in das Reich des absoluten Witzes erhoben, der ohne Beziehungen für sich selber wirkt. Die Epigramme ernster Lebensweisheit, die den Xenien vorangehn, geben dem Büchlein vollends seine Haltung. Hier stehen obenan die herrlichen Botivtafeln Schillers. „Wenn es möglich ist,“ schrieb ihm Goethe (17. August 1796), „daß die Deutschen begreifen, daß man ein guter tüchtiger Kerl sein kann, ohne gerade ein Philister und ein Maß zu sein, so müssen Ihre Sprüche das gute Werk vollbringen, indem die großen Verhältnisse der menschlichen Natur mit so viel Adel, Freiheit und Kühnheit dargestellt sind.“ Wer verstehen wollte, begriff: hier ist ein Evangelium für das Leben. In andern Gedichten, die Schiller dem Almanach beisteuerte, sah er eine Erweiterung seines künstlerischen Kreises. „Pompeji und Herculaneum“ gibt nur Bilder, — nicht mehr, worin Schiller bis da allein seine Wirkung gesucht, Gedanken. So tritt auch im „Mädchen aus der Fremde“ nur die Gestalt, ohne Gedankendeutung, vor uns hin. Freilich will und muß sie symbolisch verstanden sein, — als die wie ein Rätsel und Wunder erscheinende beseligende Poesie.

Hätte es einer Rechtfertigung für die Xenien bedurft, die Antworten, die sie erfuhren, hätten sie nachträglich gebracht. Matthias Claudius und Gleim wetteiferten an Lahmheit, Manso, Dyk und Genossen, Voigt und besonders Fulda hatten bestenfalls die reine Grobheit und Gemeinheit ohne Witz. Keinen Funken höheren Geistes schlug selbst diese Erschütterung aus solchen Menschen heraus. Wie die Xenien sie dargestellt hatten, so und noch schlimmer waren sie. Das Ergebnis entsprach Schillers großer

Natur: klare Bahn war geschaffen für Dichtung und Leben in großem Stil.

Die Xenienlust erlosch begreiflicherweise nicht sofort mit der Herausgabe des Almanachs. Die Erwiderungen der Angegriffenen mußten ihr neue Nahrung zuführen. Goethe entwarf das reizende Zwischenspiel „Oberons und Titanias goldene Hochzeit“. Aber der letzte Gedanke bei jenem festen Unternehmen hätte nicht so durchaus aufs Positive gerichtet sein müssen, wenn nicht der einzige richtige Entschluß beiden Dichtern sich wie mit Naturgewalt aufdrängen sollte. Wie Goethe schrieb (15. November 1796): „Nach dem tollen Wagesstück mit den Xenien müssen wir uns bloß großer und würdiger Kunstwerke befleißigen.“ So fand auch das Zwischenspiel keine Aufnahme im neuen Almanach und wurde dann von Goethe mit schnellem, kühnem Entschluß als Walpurgisnachtstraum den Walpurgisnachtsszenen im ersten Teil des Faust eingefügt. Goethes „großes, würdiges Kunstwerk“ wurde „Hermann und Dorothea“. Daneben ging die Arbeit an den größten Faustszenen. Schiller sammelte sich für den „Wallenstein“. Der Frühling und Sommer 1797 verband beide noch einmal zwar nicht in einer gemeinschaftlichen Arbeit, aber in der gleichen Richtung auf dasselbe Gebiet dichterischer Tätigkeit. Sie wetteiferten miteinander in der Balladendichtung. Auch hier schenkte wohl der eine dem andern, wenigstens Goethe an Schiller, einen Stoff, und in der künstlerischen Durchbildung förderten sie sich gegenseitig mit fruchtbarem Rat, der besonders bei den Kranichen des Ibykus Schiller zugute kam. Die Erörterungen über den Unterschied von Epos und Drama, die Vertiefung in die Fragen der epischen Dichtung setzten sich in diesen schöpferischen Geistern sogleich in Versuch und Tat um. Goethe wandte dieser Gattung wie anderen seine reife und fertige Künstlerschaft zu. Für Schiller wurde auch dies ein wesentlicher Durchgangspunkt seiner künstlerischen Selbstbildung. Es war der Fortschritt vom Gedanken zur Darstellung. Hier zeich-

neten sich zum erstenmal und mit außerordentlicher Klarheit an demselben Tätigkeitsgebiet die beiden Dichtercharaktere in ihrer Verschiedenheit ab. Auch in ihrer Wirkung auf die Nation trat diese bedeutsame Verschiedenheit hervor. Goethes Balladen sind das Entzücken der Kundigen. Schillers Balladen gehören zu den populärsten Dichtungen in deutscher Sprache. Noch auf lange hinaus werden sie insbesondere in den Schulen ungezählten jungen Deutschen den ersten Zugang zu Schiller vermitteln. In den Werken, durch die er den Weg zu seiner neuen darstellenden Dichtung fand, schuf er sich das große Mittel, um durch die Jugend sein Volk immer wieder zu sich emporzuziehn.

Das Jahr 1797 wurde also nach Schillers Ausdruck das Balladenjahr und der Musenalmanach auf 1798 der Balladenalmanach. Hier erschienen von Goethe „der Zauberlehrling“, „der Schatzgräber“, „die Braut von Korinth“, „Gott und die Bajadere“ und von Schiller „der Ring des Polykrates“, „der Handschuh“, „Ritter Toggenburg“, „der Taucher“, „die Kraniche des Ibykus“, „der Gang nach dem Eisenhammer“. Anmutig geistreiche Einfälle in eine eindrucksvolle, humoristisch bewegte Szene gebannt geben die beiden erstgenannten Werke Goethes. In große Kulturgegensätze der aufgehenden christlichen Welt, in der die heiteren Geister der griechischen Lebensfreude, da man sie um Natur und Recht bringt, zu blutsaugenden Gespenstern werden, leuchtet das tief sinnige Nachbild der „Braut von Korinth“ hinein. Auch „Gott und die Bajadere“ gibt nur zwei Szenen und in ihnen den humanen Gedanken der die verlorenen Kinder um ihrer Liebe willen rettenden göttlichen Liebe. Die indische Sitte der Verbrennung der Gattin mit dem Gatten bietet nur die Einkleidung. Dagegen greifen Schillers Balladen mehr und mehr in das Gebiet der großzügigen Erzählung hinüber, einfache und tiefe Gedanken aufrollend, Sinn und Lebensform der Zeiten vor uns erweckend und wahrhaft schwelgend in der Freude an der anschaulichen Fülle der Welt.

So entfaltet bereits „der Taucher“, die erste der Schillerschen Balladen (Juni 1797), vor uns in überraschender Klarheit den Reichtum ihrer Bilder. Mit dem ersten Worte setzt die Handlung ein. Der König ruft zu der verwegenen Tat auf. Wir sehen ihn inmitten seines Hofes auf der Klippe hoch über dem Meer, sehen das hange Zurückbeben der anderen, den vortretenden herrlichen Edelknecht und nun erst — wie zu einer Warnung — das großartig gemalte, fürchterlich emporstutende und zurückbehebende Meer. Mit dem Moment der zurücktretenden Flut wagt der Knappe den Todesprung. Wir hören das hange Raunen der Zurückbleibenden. Welche Erregung, da mit der wiederkehrenden Welle der Kühne wider Erwarten emportaucht! Welches Aufatmen der geängstigten Empfindung, welche Kraft des natürlichen Gefühls in dem „Und atmete lang und atmete tief und begrüßte das himmlische Licht!“ Wir sehen das brausende Bild der jubelnden Schar. Und da erzählt er und gibt uns den Blick in die grausige Nacht da unten, in die fürchterliche Welt am Meeresgrund. Das alles gewinnt Leben vor unseren Augen. „Und der Mensch versuche die Götter nicht.“ Aber da treibt es ihn noch einmal mit der höchsten Verlockung des Lebens. Was erst kühner Jugendmut war, ist nun herausfordernder Frevel an den Göttern. Meisterlich gegeben ist das schnelle und traurige Abklingen, — die letzte getäuschte Erwartung, jetzt ist es die Erwartung der Liebe: „da bückt sich's hinunter mit liebendem Blick“, das Rauschen der Wasser, die den Jüngling nicht wieder bringen, das tote Brausen des Meeres. Das alles lebt in der ganzen Fülle der nacheinander sich entwickelnden Bilder. Auf dem Hintergrunde des großen Naturschauspiels geht das bewegte Rittermärchen vor mit all den vertrauten Gestalten der Märchenpoesie und gewinnt Sinn und bedeutsame Tiefe als ein Bild der menschlichen Maßlosigkeit, die ihre Strafe in sich selber trägt.

Dem gegenüber schildern „der Handschuh“ (18. und 19. Juni

1797), „der Ring des Polykrates“ (24. Juni 1797) und auch die „Nadowessische Totenklage“ (Juli 1797) nur eine einzige Szene. Drei verschiedenen Kulturwelten gehören sie an und geben eine jede in ihrer charakteristischen Haltung, das Mittelalter, das Griechentum, das Naturvolk. Im ersten und dritten Gedicht überwiegt das Bild, im zweiten der Gedanke. Wie überaus charakteristisch geben Schillers Worte das Bild der wilden Ragen wieder. In den kürzesten Zügen erzählt er dann die kleine Anekdote von der zierlichen launischen Dame, dem Mannesmut und dem Mannesstolz. Neben den Bestien entwickelt sich dies Geschichtchen aus dem galanten Minnedienst des Mittelalters mit seiner überraschenden Wendung. Auch der Ring des Polykrates gestaltet eine Anekdote, diesmal aus der antiken Welt, — ein wenig zu bewußt abgestimmt auf den Gedanken, der im Hintergrunde lauert, von dem Neide der Götter. Die „Nadowessische Totenklage“ will uns nur hineinversetzen in das Empfinden des primitiven Volks und in seine rührende Einfachheit. So gibt auch der „Ritter Toggenburg“ (August 1797) uns das Mitgefühl der ritterlichen, bis in den Tod getreuen Liebe.

Zur vollen Höhe großer Kunst erhob Schiller die Ballade mit seinen „Kranichen des Ibykus“ (August und September 1797). Sein ganzes Können scheint zu wachsen an dem Funde dieses Stoffes, der wie für ihn gemacht war. Unaufhaltsam ist der Fluß der in ihrer Einfachheit vollendeten Erzählung. Das in allen Teilen wiederkehrende Bild des Kranichschwarms, dessen Verwendung in diesem Sinn auf Goethes Rat geschah, hält das Ganze zu einer Einheit und zugleich mit der Natur zusammen. Sie waren die Genossen des Dichters auf der Fahrt und führen für den Genossen die Rache herbei. Ein Gott offenbart sich in der Natur. Mit überwältigender Wucht tritt aus dem gleichgültigen Gange der Ereignisse plötzlich das rächende Göttliche hervor. Zwischen der natürlichen und der sittlichen Welt aber

vermittelt die Kunst. Unser Gemüt ist erschüttert wie das der Hörer im Gedicht und vorbereitet auf die überraschende Selbstenthüllung der himmlischen Gewalten durch den grausig großen Chor der Eumeniden und ihre Verkündigung von der göttlichen Macht, die geheimnisvoll im Verborgenen die Sühne aller Schuld wirkt. Wie geht das alles in der knappsten Fassung und im kühnen Zuge der alles Nebensächliche überspringenden Erzählung an uns vorüber, ebenso klar in der Mitteilung des Tatsächlichen wie groß und anschaulich in den mächtigen Bildern! Der frohe Wanderer beginnt, den plötzlich im dunkeln Hain die Mörder überfallen, und der mit brechendem Auge noch die Kraniche zu Klägern seines Mordes bestellt. Die Leiche wird gefunden; Griechenland weint. Nahe zum Greifen bringt uns die Schilderung das Völkergewimmel und führt dann mit einer einzigen Wendung in das großartig bannende Bild der Theateraufführung über. Nun erklingt der mächtige Chor. Da tönt der Ruf eigentlich der Überraschung, der aber zum Ruf der Selbstanklage wird. Vom Volk der Kraniche auf die Spur gebracht begreifen die Griechen, und das Volk wird der Kläger. Mit vier Zeilen ist das Gericht vollendet. Es gibt keine höhere Klarheit und Sicherheit der gedrungenen und von Leben strotzenden inneren Form. „Die Kraniche des Ibykus“ sind eins der größten erzählenden Gedichte in deutscher Sprache.

„Der Gang nach dem Eisenhammer“ (September 1797) übersezt in Leben und Empfindungsweise des Mittelalters dieselbe Geschichte der sich rächenden bösen Tat. Statt des Dichters steht hier der fromme Knecht, statt der Mörder der rohe neidische Diener, statt des Volks der hochmütige und gewalttätige Lehensherr, statt der religiösen Weihe der großen Tragödie der katholische Gottesdienst, statt des großartigen Volksgerichts die willkürlich befohlene und vollzogene Gewalttat und die rohe Natur. Hier gibt es nicht jene einzige griechische Verbindung des noch natürlichen Lebens und der höchsten Kultur. Alles ist zugleich roher

und gezielter, künstlicher und zufälliger. Gestalten und Vorgang haben nicht das gleiche Interesse. Der Schilderung des Eisenhammers und des Gottesdienstes geht jene sittliche Würde ab, die das Theater und das Gericht in den „Kranichen des Ibykus“ besaßen. Weniger kindlich rein als etwas einfältig wirkt auf uns der fromme Knecht. Was den Fridolin rettet, ist eine Art Wunder, in dem seine Frömmigkeit gelohnt wird. Man vermißt hier förmlich etwas von dem Hauch der holden mittelalterlichen Marienlegenden. Man braucht nur an eine oder die andere der Legenden Gottfried Kellers zu erinnern, um zu fühlen, woran es Schiller in diesem Gedichte fehlt.

Er hat in seinen Balladen den großen Schritt zur reinen Darstellung des Lebens getan. Die Zustände der vergangenen Menschheit, die Bilder vom bunten Reichthum der Dinge, die großen wahren Formen des Schicksals und der göttlichen Gerechtigkeit tun sich ihm auf. Die Dramen seiner reifen Künstlerschaft liegen nur um einen Schritt weiter auf dem betretenen Wege. Alles ist in der Erzählung und Anschaulichkeit der Bilder klar und deutlich wie für eine rein empfängliche, unverbildete, kindliche Phantasie. Alles ist — auch in der hohen Bedeutsamkeit der Gedanken — einfach wie für den Kinderverstand. So erscheint er auf dem Wege jener wahrhaft volkstümlichen Poesie, die, aus höchster Kultur heraus geboren, jedem verständlich wird, weil sie die einfachen Grundzüge des ewig Menschlichen herausstellt. —

In diesen Jahren kommt die Ruhe der Dauer und des Abschlusses in die Lebensverhältnisse Schillers. Kummer bereiteten ihm nur die Nachrichten von den Anverwandten in der schwäbischen Heimat. Sie hatten viel zu leiden durch den Krieg. Die hochbegabte lebenswürdige Nanette starb am 23. März 1796. Der so lange rüstige treffliche Vater siechte in einer Krankheit hin, die gleich qualvoll für ihn wie für seine Umgebung war. Schiller sorgte für die Unterstützung und für die Lektüre des Alten und

bemühte sich um den Druck seiner Manuskripte. In guten und bewegten Worten bestimmte er die geliebte Christophine, den braven Kameraden seiner Knabenjahre, zur Reise von Meiningen nach der Solitude und zu langem Aufenthalt und begütigte den griesgrämigen mißmutigen Gemahl. Der Vater wurde erlöst am 7. September 1796, und Schiller war nun das Haupt der Familie und die Stütze der Mutter. Ihn selber plagten seine Leiden unaufhörlich; kaum schaffen ihm einmal schöne Herbsttage einige Erleichterung. Aber die Arbeit steht nicht still. Ein beständiger Quell der Erfrischung ist die Freundschaft Goethes. Oft weilt dieser in Jena, im Jahre 1795 allein im Januar, April, Juni und November. Vom 23. März bis 20. April 1796 hält sich Schiller in Weimar auf, zunächst um sich an Ifflands Gastspiel zu freun und Theateranschauung zu gewinnen. Goethe ließ ihm, damit er es sich in seinen leidenden Zuständen ganz bequem machen könne, eine eigene Loge bauen. Im Jahre 1796 weilte Goethe zweimal, vom 16. Februar bis 16. März und gar vom 18. August bis 4. Oktober, in Jena. Das war die Kenienzeit. Man begreift die Sehnsucht Schillers, als er wieder ging, und daß ihm das beste Element seines Lebens fehlte. Im Balladenjahr 1797 war Goethe vom 20. Mai bis 16. Juni in Jena; Schiller erwiderte den Besuch in der Woche vom 11. bis 18. Juli in Weimar. So wuchs all dies Neue in beständigem persönlichem Verkehr. Jeder fühlte sich durch den andern zur Dichtung zurückgebracht. Das Gedankenhafte der Schiller'schen Dichtungsweise schwand mehr und mehr. Sie wuchs an bildhafter Anschaulichkeit und Lebensnähe. Das schöne, stille und sichere Glück im Hause nahm zu. Am 11. Juli 1796 gebar ihm Lotte seinen zweiten Sohn, den er Ernst nannte. Am 13. April 1795 hatten Schillers das bequemere Griesbach'sche Haus bezogen (Schloßgasse 17), in dem sie bis zum 3. Dezember 1799, bis zur Übersiedelung nach Weimar, wohnten. Daneben durfte er sich noch

eine besondere Sommerwohnung gestatten. Am 16. März 1797 unterzeichnete er den Kaufkontrakt eines Gartenhauses und bezog es am 2. Mai. „Eine schöne Landschaft“, schrieb er an Goethe, „umgibt mich, die Sonne geht freundlich unter, und die Nachtigallen schlagen. Alles um mich herum erheitert mich, und mein erster Abend auf dem eigenen Grund und Boden ist von der fröhlichsten Vorbedeutung.“ Hier empfing er noch im Mai Goethes Besuch. Hier arbeitete er in den Sommermonaten an seinem Wallenstein.

Zweites Kapitel.

Wallenstein.

I.

Entstehungsgeschichte.

Man sagt wohl, das erste Werk eines großen Talents bleibe in gewissem Sinne immer das beste. Bei Schiller tritt der seltene Fall ein, daß er zwei erste Werke aufzuweisen hat, „die Räuber“ und den „Wallenstein“. Denn als ein neuer Dichter erscheint er in dem letzteren, — recht betrachtet neuer als in den „Räubern“. Diese stellen sich dem aufmerksameren Blick als der Abschluß einer langen, beinahe weltgeschichtlichen Entwicklung dar. Mit dem Wallenstein beginnt wirklich ein neuer Weg. Es gibt vielleicht nirgends in der Geschichte der großen dramatischen Literatur ein Werk von einem durchgebildeten Stil, der in dem Grade, wie beim Wallenstein der Fall, nur eigene Tat des Dichters wäre, ein neuer Beginn aus sich selbst. Es ist ein neuer Typus des Dramas überhaupt, nicht nur in Schillers Entwicklung, sondern in der Gesamtgeschichte der dramatischen Literatur. Insbesondere innerhalb der deutschen Dichtung besteht keine Möglichkeit eines Vergleichs mit irgendeiner vorausgegangenen Erscheinung. Hiermit nahm Schiller als unbestrittener Herrscher Besitz von der deutschen Bühne. Ja, hiermit existierte eigentlich erst eine deutsche Bühne

ebenbürtig den großen Vorgängern in der Vergangenheit. Es war ohne Frage das größte deutsche Drama, als es erschien, und ist es wohl bis heute geblieben. Noch gilt das Wort Goethes zu Eckermann (23. Juli 1827): „Schillers Wallenstein ist so groß, daß in seiner Art zum zweitenmal nicht etwas Ähnliches vorhanden ist.“

Ein eigener Glücksfall hat es gefügt, daß wir gerade bei diesem bedeutenden Werk so gut wie fast bei keinem andern über die Entstehung unterrichtet sind. Wir folgen der Arbeit von Monat zu Monat, Woche zu Woche, manchmal von Tag zu Tag. Wenigstens die Hauptgesichtspunkte, die sich dabei ergeben, wollen wir herausstellen. Handelt es sich doch um nichts Geringeres als um die Entstehung des deutschen Stils in der Tragödie. —

Schiller erwähnt die neue Arbeit zum erstenmal am 12. Januar 1791. Wie viel war schon damals seit Vollendung des *Carlos* geschehn! Die Reise nach Weimar, der Aufenthalt in Rudolstadt, die Wendung zur Geschichte. Das erste historische Hauptwerk ist beendet, das zweite begonnen. Schiller steht in der Tätigkeit der Professur. Er ist verheiratet. Der neue Plan regt sich in derselben Zeit, in der die Kantische Philosophie zuerst begann ihn anzuziehn (an Körner 3. März 1791), und mit dem ersten Beginn der tödlichen Krankheit, die ihn nicht mehr losließ.

Es sei ihm noch einmal so wohl, bekennet er, da der Plan zu einem Trauerspiel sich in seinem Kopf bewege, „und ich habe einen Gegenstand für abgerissene poetische Momente. Lange habe ich nach einem Sujet gesucht, das begeisternd für mich wäre; endlich habe ich eins gefunden und zwar ein historisches.“ So beschäftigt ihn der Plan noch weiter (22. Februar), aber doch durch lange Pausen. Erst im Mai 1792 (25. Mai) heißt es wieder, die Feder jucke ihm nach dem Wallenstein. Und da ist der Name zum erstenmal.

Die Worte sagen so viel. Es ist ein geschichtlicher Gegenstand wie im „*Carlos*“, auch — wie in den Jugenddramen —

sucht er an ihm die Begeisterung. Wir zweifeln kaum, daß er Wallenstein als einen Helden der Freiheit nahm, der in dem Unternehmen scheitert, ein neues Deutschland und den Frieden heraufzuführen; er scheitert am ewig Gestrigen.

Aber schon jetzt dringt die Klarheit in ihm durch, daß ein neuer Dichter mit einem anderen Kunstbewußtsein als dem des naiv sich hingebenden Jünglings von ihm verlangt wird. Die Kritik soll seine Kräfte steigern, so wie sie jetzt zunächst sie gelähmt hat. Er vermißt die Kühnheit, die lebendige Glut, die er hatte, ehe ihm eine Regel bekannt war, jetzt, da er das Spiel der Begeisterung beobachtet. Seine Einbildungskraft beträgt sich mit minderer Freiheit, seitdem sie sich nicht mehr ohne Zeugen weiß.

17. März 1794
(an Körner)

Eine lange Pause abermals! Erst im März 1794 aus Stuttgart kann er berichten, daß er die ästhetische Korrespondenz mit dem Herzog von Augustenburg seit acht Wochen aus der Hand gelegt habe, um den Plan zum Wallenstein auszuarbeiten. Wäre der Plan nur erst fertig, so meint er das Werk selbst in drei Wochen zu vollenden. Am 4. September sind wir noch nicht weiter. Wieder legt er eine philosophische Arbeit, die Abhandlung über das Naive, beiseite, um an den Plan zum Wallenstein zu denken. Ja, erst im März 1796 ist er wirklich für diesen Gegenstand entschieden und geht an die neue Art von Leben „mit großer Freude und ziemlich gutem Mute“.

21. März 1796
(an Körner)

Wie klar ist nunmehr sein Bewußtsein, daß er in eine ganz neue Art von Tätigkeit hineintritt. Er kann wenig gebrauchen von seiner alten Art und Kunst. Aber er glaubt für das Wagnis auf seine neue Weise weit genug zu sein und fühlt sich auf gutem Wege. Ein hohes Ideal ist ihm aufgegangen, und das steht für ihn fest: erreicht er nicht, was er von sich fordert, so doch jedenfalls mehr, als er sonst im Drama geleistet hat. Erst am 22. Oktober 1796 lautet die Kalendernotiz: „an den Wallenstein gegangen“.

Dies wäre denn die Vorgeschichte des Werks: anderthalb Jahre schon vom Beginn bis zum ersten Wiederauftauchen der Idee, wieder zwei Jahre bis zur Bearbeitung des Plans, noch einmal zwei Jahre bis zum Entschluß und Beginn der Arbeit, — also fünf und ein halb Jahre von der ersten Spur bis zur wirklichen Ausführung. Und waren die vier Jahre bis 1791 schon entscheidende, wie viel mehr noch diese. Wir haben die Zeugnisse gehört, wie er die Arbeit an den ästhetischen Briefen fortlegt, um den Plan vorzunehmen, wie er neben der Abhandlung über naive und sentimentalische Dichtung gleichzeitig an diesem Plane schafft. Es sind die fünf Jahre seiner ganzen philosophischen Entwicklung, des Lernens und der selbständigen Fortbildung, — die Jahre, in denen er die Freundschaft Humboldts und Goethes gewinnt. In diese Jahre endlich fällt der Übergang zu einer neuen Poesie auf dem Umweg durch die philosophische Lyrik. Eben dieser Übergang findet im Wallenstein seinen Abschluß.

In der weiteren Arbeit unterscheidet man deutlich drei Epochen, deren erste ganz der heroischen Bezwungung des Stoffes gehört. Wenn ein neues Dichtertum an einer ungewohnten Aufgabe ver-^{13. Nov. 1796}
langt wird, so begreift man, daß Schiller von seinen bisherigen (an Goethe)
Aufzeichnungen zum Wallenstein wenig gebrauchen konnte. ^{21. Nov. 1796}
Quellen und Zeitgeschichte nimmt er in genauem Studium aufs neue vor, (an Körner)
da er jetzt erst mit den Anforderungen des Stoffs und seinen Schwierigkeiten bekannt geworden ist. So sehr überwältigte ihn die Fülle des zu Leistenden, daß er ohne einen gewissen kühnen Glauben an sich selbst schwerlich hätte fortfahren können.

Beginnen auch wir mit dem Eindruck dieses massigen Stoffs, des gestaltlosen Haufens. Nur eins ist absolut undichterisch, die ^{28. Nov. 1796}
bloße nackte Tatsache. Welche Menge des Tatsächlichen aber war (an Körner)
hier mitzuteilen. Es handelt sich um eine Staatsaktion mit allen ihren Anarten; das bloß Politische ist an sich etwas, was allgemein menschlich nicht zu fesseln vermag. Dazu ein abstraktes Objekt: die

Herrscherstellung Wallensteins — kleine und viele Mittel, zerstreute Handlungen, ein zögernder Fortgang, — wieviele Menschen verfolgen jeder hier das eigene Ziel: Illo, Questenberg, Oktavio, Buttler und so viele andere, alle in verschiedener Bewegung, — wie langsam beginnt die Handlung, und wie versteckt schleicht sie vorwärts, — gewiß, in all dem liegt die ernsteste Schwierigkeit. Ein Geist der kalten trockenen Zweckmäßigkeit beherrscht das Geschehen. Ohne eine Spur von Schwung oder Begeisterung müssen alle diese Menschen ihren Weg rein mit dem Verstande sich ausmessen, — politische Menschen, die sie sind. Und schließlich fehlt noch, was dem Weltmenschen allein zuletzt die imponierende Größe gibt, — der Erfolg. Das Unternehmen, moralisch schlecht, verunglückt physisch und noch dazu durch Wallensteins eigene Ungeschicklichkeit. All das schließt, wie es scheint, ein unmittelbar ergreifendes dichterisches Leben aus. Dazu kommt die einfache Massenfrage. Die Grundlage des Unternehmens ist die Armee, — ein mächtiges Objekt, das vor die Augen nicht, vor die Phantasie kaum zu bringen ist. Wiederum fällt Wallenstein durch die Armee, die also plötzlich hier in völlig anderm Licht erscheint, dazu der Hof, der Kaiser — diese als wirksame Mächte im Hintergrunde, sodaß sie unmittelbar uns kaum verständlich werden. Und so vieles andere, was Schiller kaum erwähnt, die Schweden und Sachsen, das Legimitätsrecht, die dunkeln Intriguen. Klar fühlte der Dichter auch das Unfaßliche der Hauptgestalt, die in dem Stück so lange ganz im Hintergrunde bleibt. So schleichen auch die Gegner, Oktavio und Wallenstein, lange nebeneinander her: der dramatisch zugespitzte Gegensatz fehlt. Die Motive endlich des Helden sind von der kältesten Art: Ehrbegierde und Rachsucht; menschlichen Anteil wecken sie nicht. Nirgends erscheint er edel; er ist ein kalter selbstischer Mensch; niemals groß, höchstens furchtbar. Endlich reißt der jähe Mord unerwartet die Geschichte ab, als eine bloße plumpe Tatsache so untragisch wie möglich.

21. März 1796
(an Sum-
boldt)

Von allen Seiten betrachtet — an ein Chaos tritt Schiller heran, an eine Aufgabe besonders neu und fernliegend für ihn, der noch stets durch die Seelenschönheit und den Adel des Helden uns gefesselt hat.

Nun heißt es, der Mittel und Handhaben inne werden, durch welche Schiller über diese Schwierigkeiten sich zum Meister machte. Es klingt wie ein Nachhall der philosophischen Periode, wenn er ^{18. März 1796} (an Goethe) gegen Goethe bemerkt, daß es bei den Zurüstungen zu einem so verwickelten Ganzen auf die Methode zuerst ankomme, damit man nicht im Dunkeln tappe. Die Fabel muß so in Ordnung gebracht werden, daß sie sich im Handeln der Menschen mit innerer Geschlossenheit darstellt. Darum fand Schiller den glücklich leitenden Gedanken für die Komposition in der Grundidee seiner Menschenauffassung. „Ich habe bei dieser Gelegenheit einige ^{21. März 1796} (an Humboldt) äußerst treffende Bestätigungen meiner Ideen über den Realismus und Idealismus bekommen, die mich zugleich in dieser dichterischen Komposition glücklich leiten werden.“ So unmittelbar führt der Weg des Dichters von seiner theoretischen Arbeit in die Dichtung hinüber, die dadurch wie das letzte Wort und die höchste Bestätigung seiner Philosophie erscheint, da die Gedanken sich hier in Leben umsetzen. Er sieht in Wallenstein den vollkommenen Realisten. Damit aber geschieht hier der bedeutsame Fortschritt über seine Jugenddramatik, da noch im Carlos die Idealisten völlig überwogen, der Fortschritt zur Reife und Wahrheit des Lebensbildes; denn das Leben gehört den Realisten. Es heißt nun die dramatische Größe und Lebensechtheit herausbringen auf diesem neuen Wege.

Was daher Schiller zunächst weiter hilft, ist die Analyse und ^{21. März 1796} (an Humboldt) dichterische Zurechtlegung der Wallensteinsgestalt. Er erscheint nirgend eigentlich edel, in keinem Akt groß und habe wenig Würde, — alles, wie es dem Realisten eigen, der unter dem Zwange der Notwendigkeiten allein mit Klugheit sich zu behaupten sucht,

aber nicht etwa um erhabener Ideen willen sich opfert. Die Hauptaufgabe sei, ihn auf der Höhe zu halten und trotz allem die tragische Erschütterung durch ihn zu wecken. Was damit von Schiller verlangt wird, ist nichts Geringeres als eine völlige Änderung der dichterischen Art. Sonst hat er die Wirkung in einzelnen dichterisch eindrucksvollen Momenten wie etwa einer Szene gleich der Posas vor Philipp oder gar in einer Fülle solcher starken Wirkungen gesucht; jetzt bemüht er sich um das Ganze eines menschlichen Lebensbildes, statt um die einzelnen Momente nunmehr um die Totalität. Die schöne Idealität der Jünglinge war es zuletzt, die uns am „Carlos“ entzückte. Jetzt soll uns die bloße Wahrheit bei fehlender Idealität entschädigen. Die innere Notwendigkeit, Stetigkeit und Bestimmtheit ist das einzige Gesetz. Nicht mehr die Trunkenheit der idealen Schwärmerei, sondern eher Nüchternheit ist zu fürchten. Hier erklärt sich erst das letzte durchschlagende Wort — in Schillers Brief an Goethe vom 28. November 1796 —, daß das eigentliche Schicksal noch zu wenig, der eigene Fehler des Helden noch zu viel zu seinem Unglück tue. Das bedeutet ganz und gar nicht, daß der Held in sittlicher Schuld sich das eigene Unglück bereitet, was nicht ein Mangel, sondern ein Vorzug des Stoffs wäre. Sondern durch eigene Ungeschicklichkeit führt er das Verderben herbei; dem ungeschickten Helden versagen wir unseren Anteil. Man soll daher an dieser Stelle nicht gegen die Schillersche Verrennung in die Schicksalsidee deklamieren. An Stelle des zufälligen Ungeschicks soll die hohe, innerliche, unentrinnbare Notwendigkeit des Lebens treten, die Schiller Schicksal nennt. Das Bewußtsein der künstlerischen Aufgabe spricht aus jenem klagenden Wort, nicht aber eine theoretische Verrantheit Schillers. Die künstlerische Aufgabe liegt in der einheitlichen Gesamtform, in der Komposition eines in innerer Notwendigkeit vor uns sich entwickelnden wahren Lebensbildes.

28. Nov. 1796
(an Körner)

Verändert ist also auch die innere Stellung des Künstlers zu seinem Werk. Früher gab er sich selbst, die Sehnsucht, den Schwung, den Glanz seiner Seele. Jetzt handelt es sich für ihn allein um den Gegenstand in seiner Wahrheit. Er meint, es gelinge ihm wohl, den Stoff außer sich zu halten und nur den Gegenstand zu geben, d. h. nicht die eigenen Gefühle bei den Dingen reden zu lassen, sondern das Bild in seiner Klarheit hinzustellen. Nie habe er mit einer solchen Kälte für die Sache solche Wärme für die Arbeit verbunden. Allen Gestalten stehe er mit der reinen Liebe des Künstlers gegenüber. Nur für den dem Hauptcharakter nächststehenden Helden, den jungen Piccolomini, sei er durch eigene Zuneigung interessiert.

28. Nov. 1796
(an Goethe)

Warum diese letzte Ausnahme? Hier gibt er noch einmal einen Menschen der eigenen Art, der Art, wie seine jugendlichen Helden gewesen sind. Max Piccolomini ist der Idealist neben den Realisten. Nicht nach selbstlichen Zwecken entscheidet er sich, sondern allein nach dem Gesetz des Guten, nicht von außen durch die Dinge, sondern von innen durch sich selbst. Infolge von Wallensteins Handeln wird die Liebe Maxens diesem zum tragischen Verhängnis. So kann man sagen, daß der erschütternde Zusammenbruch, welcher der Gegenstand der Wallensteintragödie ist, durch die Realisten herbeigeführt, im Idealisten zur tragischen Erfahrung wird. Gleichsam das Gesamtbewußtsein der Menschheit, das realistische wie das idealistische, scheint an ihm interessiert; dem Gesamtbewußtsein wird ein Ausdruck gegeben, wie Schiller es von der Dichtung verlangte. Auch hier vollendet und bestätigt sich in Schillers produktiv dichterischer Arbeit seine Theorie. Daher begreifen wir, wenn er die Nebenhandlung von Max und Thekla, die man so oft verächtlich als eine entbehrliche Episode bezeichnet hat, den „poetisch wichtigsten Teil“ nennt. Ein in sich vollendetes Lebensganzes wird die Wallensteintragödie erst durch ihn.

9. Nov. 1798
(an Goethe)

Wir stehen an dem entscheidenden Punkt in Schillers künst-

lerischer Entwicklung. Nichts kann bezeichnender sein als dies Eingeständnis, daß Max Piccolomini als der Nachkomme seiner Jugendhelden in die andersartige Wallensteinwelt hineinragt. Schiller sucht jetzt statt des schönen Glanzes begeisternder Einzelheiten das überzeugende Lebensbild, statt der Selbstberauschung in mächtigem Redeschwung die schlichte sachliche Wahrheit. Auf der ganzen Linie ist es die Umkehr seiner bisherigen Art. Es mag ja sein, daß ihm die Wendung nicht voll geglückt ist. Darüber werden wir sprechen müssen. Sicher aber ist dies: was die Gegner der Schillerschen Dramatik ihm vorwerfen, trifft nach seinem eigenen Bewußtsein nur die Gewohnheiten seiner Jugend. In seinen reifen Dramen hat er alle diese Dinge nicht nur nicht gewollt, sondern er hat sich von ihnen befreien wollen. Was man ihm als höhere Weisheit vorhält, war sein sehr viel früher erkanntes eigenes Ziel.

13. Nov. 1796
(an Goethe)

So stellen mit der zunehmenden Klarheit über die Aufgabe immer neue Schwierigkeiten sich ein. Je mehr er seine Idee über die Form, d. h. den Gesamtzusammenhang klärt, um so unüberwindlicher erscheint die Ausdehnung des Stoffs; denn hier z. B. kommt die ganze Nebenhandlung von Max und Thekla hinzu. Je deutlicher er in der realistischen Wahrheit und Bestimmtheit die Hauptaufgabe sieht, um so notwendiger wird das saure Studium der geschichtlichen Quellen. Es handelt sich ja um die Wahrheit

18. Nov. 1796
(an Goethe)

in einer bisher ihm beinahe verschlossenen Welt. Er muß wie ein Tier, dem gewisse Organe fehlen, mit denen, die er hat, mehr tun lernen und die Hände gleichsam mit den Füßen ersetzen. Aber einem solchen Mann des Willens wächst mit der Einsicht in die Aufgabe auch Zutrauen und Kraft. „Es soll ein Ganzes werden, dafür stehe ich dir, und leben soll es auch in seinen einzelnen Teilen.“

23. Jan. 1797
(an Körner)

Unvermerkt kommt der Augenblick, in dem Schiller die Aus-
führung beginnt, offenbar nach einem unwiderstehlichen Trieb, der das sichere Zeichen der gewonnenen Klarheit über die Grundzüge ist. Zwar die Zeit bis zur Vollendung unterschätzte er bedeutend.

Im Oktober 1796 rechnete er noch drei Monate auf die Bewältigung des Stoffs. Die Ausführung sei dann die Arbeit von wenigen Monaten. Nun aber führt das produktive Entwerfen wie von selbst in das Bilden hinüber. Schon Mitte Dezember sind viele Szenen im ersten Akt geschrieben, in Prosa nach Humboldts Rat, die diesem Stoff mehr zusage und ihn — ein wichtiges Argument für Schiller — fürs Theater geeigneter mache. Beim Schreiben belebt sich die Anschauung, eins bringt das andere herbei, im Leben befestigt sich der Plan. Nun wächst der Mut, er fühlt sich im Gelingen, der Stoff unterwirft sich mehr und mehr. So ging es ohne Stocken fort bis — plötzlich! — in eine schwerste Krisis, in der er sein bestes und feinstes Wesen zusammennehmen mußte, um sie zu bestehn. Es handelt sich um die Liebeszenen im zweiten (jetzt dem dritten) Akte. Wie vielsagend ist wieder dies! Jugend und Reife stießen hier zusammen, der frühere und der jetzige Schiller. Die realistische und die idealistische Tendenz sollen in eine Einheit kommen. Hier galt es Sein oder Nichtsein des neuen Stils. Der Dichter wollte völlige Klarheit in sich selbst, ehe er sich Goethe anvertraute.

Jedesmal trat die eigentliche Schwierigkeit erst beim Gestalten ins Bewußtsein. Früher hat er sich getröstet, der erste Akt sei, wie der längste, so der schwierigste. Dann sieht er: erst im zweiten vollendet sich die Exposition und die Einführung der Charaktere, hofft aber, vom dritten an werde es sich nur noch um organische Entwicklung handeln. Wohl rückt er die Zeit der Vollendung hinaus. Aber noch Ende Februar 1797 hofft er, in acht Wochen bestimmt zu wissen, wie viel Zeit ihm der Wallenstein noch kosten werde.

Dies alles, kann man sagen, geht die erste Fassung des Stoffes an, — das Gewinnen der Urform. Die Arbeit war damit nicht erledigt. Vermehrungen des Stoffes stellten neue Anforderungen. Aber auch die Darstellungsmittel müssen jetzt bereitet werden, durch

28. Okt. 1796
(an Körner)16. Dez. 1796
(an Goethe)28. Nov. 1796
(an Körner)16. Dez. 1796
(an Goethe)27. Dez. 1796
(an Körner)23. Jan. 1797
(an Körner)11. Jan. 1797
(an Goethe)24. Jan. u.
7. Febr. 1797
(an Goethe)27. Dez. 1796
(an Körner)24. Febr. 1797
(an Körner)

welche die Last bezwungen wird. Wir erhalten in seinen Briefen an Goethe und auch an Körner wundervolle Einblicke in die Künstlerwerkstatt Schillers.

Das astrologische Moment hat ihm eine eigene Mühe bereitet. Er erbittet von Körner Auskünfte, die dieser auch gegeben hat, und verweilt dann mit Behagen bei einem lateinischen Gespräch über die Liebe, worin die halbe Astrologie in Verbindung mit der Mythologie abgehandelt wird. Diesem Stoff reizt es ihn eine dichterische Würde zu geben. Und wir finden ja nun das, was unter seiner Hand aus der verzerrten Sache geworden ist, in der Rede Maxens, — jetzt Piccolomini, dritter Akt, vierte Szene.

Um sich zu versichern, daß er des ganzen Stoffs wirklich Herr geworden, entwirft er ein genaues Szenarium wie, nach Streichers Bericht, bei Fiesko und Kabale und Liebe. Vom Carlos haben wir den frühen bekannten Plan. Er will sich nun auch bei „Wallenstein“ zur Rechenenschaft zwingen, daß keine Lücken im Stoff, alles durchgängig bestimmt ist. Der bedeutende Brief an Goethe vom 4. April 1797, in dem er hierüber berichtet, bringt uns noch weitere höchst wichtige Belehrungen. Die tiefste Überzeugung seiner Künstlerschaft läßt ihn den Angelpunkt von allem in der poetischen Fabel erkennen. Denn mittelst dieser tritt jene tiefliegende Wahrheit heraus, die er sucht, und die als das eigentlich Poetische mit dem Wirklichen keineswegs übereinkommt. So werden in seiner produktiven Dichterarbeit von Schiller die Begriffe des Dichterischen und des Wahren dahin gebracht, daß sie sich decken. In der Wirklichkeit verhüllen uns Zufälle den inneren Zusammenhang der Notwendigkeit, die tiefe Wahrheit des Lebens, die in der ernststen Dichtung heraustritt.

Aber eben auf das Herausbringen kommt es an. Die Sache soll hingestellt werden in der überzeugenden Rundung des Lebens. Diesem Ziele dienen die künstlerischen Mittel. Auch sie erwachsen Schiller nicht als ein holdes Geschenk des Ungefahr. Er hat sie

in angespannter Arbeit in sich hervorgebracht. Hier greift denn das produktive Studium der Meister ein. Goethe, die Griechen oder richtiger Sophokles und Shakespeare sind seine Meister gewesen. Wie anders als noch beim Carlos, wo er am Hamlet und Julius von Tarent sich berauschte, um sich in gleiche Stimmung zu setzen und wieder andere zu berauschen. Jetzt heißt es für Schiller, die großen Dichter in ihrem Verfahren zu verstehen, um von ihnen für die eigene Aufgabe zu lernen. Dem schöpferischen Geiste, wenn er in der Arbeit ist, verwandelt sich alles in Förderung seines Tuns, jede Belehrung in Tat. Wir erhalten in den Briefen, in denen Schiller hiervon spricht, zugleich das ausdrückliche Zeugnis, wie Schiller seinen neuen Stil aus der Orientierung an den höchsten Leistungen der Weltliteratur, an Goethe, den Griechen und Shakespeare herausgearbeitet hat.

Schon in die Zeit, in der erst die „Methode“ für sein Drama ^{10. April 1796} herausgestaltet wurde, fällt Schillers Bearbeitung des Goethischen ^(an Körner) Egmont für Ifflands Gastspiel in Weimar. Sie ist mir, bekennt Schiller, „für meinen Wallenstein keine unnützliche Vorbereitung gewesen“. Auch hier wird ja ein großes Stück Geschichte für die Bühne gewonnen. Auch hier zeichnet sich die Gestalt des Helden auf dem lebendigen Hintergrunde des Volksdaseins ab, wie sein Lager allein Wallenstein begreiflich macht. In dieser Volksdarstellung lag vermutlich die Anregung für Schiller. Goethe vollendete in dieser Zeit „Hermann und Dorothea“, — für Schiller war das Werk der Gipfel der neueren Poesie. Mit erstaunlichem ^{28. Okt. 1796} Verstande, rühmt er, sei es entworfen: vor allem hat er den ^(an Körner) scharfen Blick für das, was ihn selber gerade beschäftigt, die Komposition des Ganzen. Die Durchsichtigkeit und Natur des lebensvollen Werks mag ihn mit einem leisen Neid erfüllt haben. Goethe und Schiller vereinten sich zu der Untersuchung über Epos und Drama, dem Ausdruck ihrer gemeinsamen, in der dichterischen Arbeit gewonnenen und durch die Arbeit bestätigten Überzeugung.

So setzten sich in Schillers Geiste die besonderen Notwendigkeiten des Dramas gegen das epische Verfahren ab. Jeder sicherte sich in seinem eigentümlichen Können und bestärkte sich auf seinem Weg.

Im Zwiegespräch mit den hervorragenden Dramatikern wird er sich über die Grundfragen der Menschendarstellung klar. Diese erörtert er an Sophokles' Philoktet und Trachinierinnen wie an Shakespeares Julius Cäsar und besonders an dessen Behandlung des Volks. Shakespeare nehme ein paar Figuren, ein paar Stimmen heraus, lasse sie für das ganze Volk gelten, und sie gelten das wirklich. So verfare er mit ungemeiner Großheit, ohne ängstliches Bemühen um Wirklichkeit, — weniger ein Individuum als ein poetisches Abstraktum habe er vor Augen. Bei allem Abstand der Darstellungsweise eröffnet sich hier für Schiller ein Vergleichspunkt Shakespeares mit den Griechen. Ebenso wie Shakespeare gebe in den Trachinierinnen Sophokles die Deianira — tief menschlich, ewig wahr und allgemein und doch auch wieder ganz individuell als die Hausfrau des Herakles. Auch im Philoktet sei die Lage völlig erschöpft nach der Eigentümlichkeit des Falls, aber alles erscheine wieder auf dem ewigen Grunde der menschlichen Natur. Die Charaktere des griechischen Schauspiels, findet Schiller, seien überhaupt mehr oder weniger idealische Masken, keine eigentlichen Individuen, aber sie verlieren deswegen nicht an Lebendigkeit. Denn sie bleiben Menschen und verflüchtigen sich nicht in Begriffe.

Man spürt hier das Arbeiten und Aneignen aus den Bedürfnissen der eigenen Aufgaben heraus! Schiller hat schon in seiner Jugend seine Menschen gern hindeuten lassen auf allgemeine Zustände und Kämpfe. Im Wallenstein soll das Heer mit seinen Generalen vor uns stehn. Da gibt es gar keine andere Möglichkeit, als Repräsentanten hinzustellen, die, individuell und idealisch zugleich, die Armee anschaulich machen und dabei Einzelpersönlichkeiten sind. So lichtet sich die entmutigende Überfülle des Stoffs.

Welch ein Zusammenstrom kunsttheoretischer Ideen! Und wie

mag er noch vermehrt worden sein bei dem sechswöchentlichen Besuch Goethes selbst. Dieser Besuch brachte für die Arbeit einen Aufenthalt, aber die Grundlagen des Stückes wurden davon nicht berührt. Während der Pause, welche die Tätigkeit für den Almanach bedingte, kam zu dem Verkehr mit den Kunstwerken das Studium jenes Kunsttrichters hinzu, dem noch Lessing für die Tragödie eine Bedeutung zuerkannte, wie sie Euklid für die Geometrie besitze, nämlich des Aristoteles und seiner Poetik. Schiller findet mit freudiger Überraschung in ihm keineswegs den steifen illiberalen Gesetzgeber der Franzosen, vielmehr den aus der Fülle der dramaturgischen Erfahrung heraus redenden Kunstverständigen. Wieder liest er den Aristoteles mit Beziehung auf die Gedanken, die ihm selber wichtig geworden. „Daß er bei der Tragödie das Hauptgewicht in die Verknüpfung der Begebenheiten legt, heißt recht den Nagel auf den Kopf getroffen.“ Daher schlägt ihn auch der große Kunsttrichter nicht nieder, sondern erleichtert ihm das Herz und richtet ihn auf. Den unvertilgbaren Unterschied der neuen von der alten Tragödie abgerechnet habe er ihm Genüge geleistet oder werde es tun. Was also Lessing für Shakespeare bewiesen, würde auch für die Schillersche Form der germanischen Tragödie zutreffen, daß sie in ihrem inneren Wesen übereinstimmt mit den Gesetzen, die Aristoteles den tragischen Meisterwerken der Griechen entnommen hat.

7. April 1797
(an Körner)3. Juni 1797
(an Körner)5. Mai 1797
(an Goethe)

Im Oktober 1797 kehrte Schiller an die Arbeit zurück, deren Vollendung bis zum Juni ihm möglich schien. Und nun, da er das Geleistete neu vornimmt, haben wir in einem Brief an Goethe vom 2. Oktober ein Zeugnis so kostbar für diesen Augenblick der vollendeten Formgebung wie jenes frühere für den Beginn der ihm damals beinahe hoffnungslos erscheinenden Arbeit. Eine eigentümliche Trockenheit fällt ihm auf, eine Folge seiner ehemaligen rhetorischen Art und des zu ängstlichen Bestrebens, dem Objekt recht nahe zu bleiben. Aber der Stoff ist poetisch organisiert und

in eine rein tragische Fabel verwandelt. Und das war ja der Kern der Schwierigkeit. Der Moment der Handlung sei so prägnant gewählt, daß er alles übersichtlich enthalte, was zur Vollständigkeit gehöre. Nichts Blindes sei darin, d. h. alles ist in verständliches, dichterisch menschliches Leben umgesezt, — nach allen Seiten sei es geöffnet, d. h. in seiner vollen Bedeutsamkeit nach den realistischen und idealistischen Tendenzen durchleuchtet.

Nun kommen die dramaturgisch-technischen Gesichtspunkte von der Anlage der Handlung. Von Anfang an, schreibt er in jenem Briefe weiter, ist alles in eine solche abschüssige Neigung gebracht, daß es in beschleunigter Bewegung zu Ende eilt, wobei die Hauptgestalt hemmend wirkt, die Umstände alles zur Entscheidung tun. Dies, wissen wir, war jene Schicksalsnotwendigkeit, die Schiller suchte, um den Eindruck der Ungeschicklichkeit des Helden zu vermeiden. Wir verstehen daher sein Wort, daß sich der tragische Eindruck dadurch sehr erhöhe. Diese Sätze zusammen geben den Ausdruck der Schillerschen Überzeugung, daß ihm die Überwindung der Schwierigkeiten gelungen, daß die Anlage geglückt sei.

In diesem Augenblick, da ihm die innerliche Form des Werkes ganz klar geworden ist, tritt eine Anregung von außen hinzu und zwar abermals von seiten der griechischen Kunst. Wieder gibt Schiller das rechte Urtheil eines Künstlers, der im Interesse der eigenen schöpferischen Entwicklung das Verfahren des Schaffens bei andern Dichtern beobachtet. Es ergreift ihn staunende Bewunderung für den König Oedipus des Sophokles. Bei einer so angelegten Tragödie, meint er, würde die zusammengesetzteste Handlung kein Bedenken haben. Denn sie liegt als das, was geschehen ist, unabänderlich vor Beginn des Stücs. Alles ist im Anfang schon da und wird nur herausgewidelt. Schiller prägt dafür den treffenden Kunstausdruck der tragischen Analysis. Es ist die glücklichste Form für jene unveröhnliche tragische Wirkung, bei der es kein Entrinnen gibt. Freilich bleibt das sophokleische Kunstmittel der

Draht, die für uns in der Nachahmung lächerlich werden, während sie bei Sophokles durchaus nur furchtbar sind, in der modernen Tragödie unmöglich. Aber auch beim Wallenstein fand Schiller im Beginn alles so angelegt, daß es wenigstens von der Höhe ab eine Abwicklung gegebener Bedingungen sei. So wie er also in seinem Studium über die Charakterdarstellung des Sophokles und Shakespeare das Mittel fand, die Massenhaftigkeit des Stoffs zu überwinden, so wird sich hier für die Vollendung der Form in ihm die Richtung bestärkt haben, auch sein Werk als tragische Analyse zu entwickeln. Auch von den Vorbedeutungen hat er, so viel es nur die moderne Geschichte duldet, Gebrauch gemacht.

Am 4. Oktober 1797 finden wir die lakonische Kalendernotiz: „An den Wallenstein gegangen.“ Wir erkennen in ihr einen Markstein in der Geschichte des Werks. Schiller war gewiß, den Stoff bezwungen zu haben. Er sah seine Aufgabe vor sich in der innerlich notwendigen Entwicklung des Gedichts als eines großen Schicksals, wie es sich an Realisten und Idealisten und damit an einem vollen Bilde des Menschenlebens erfüllt. Der astrologische Aberglaube spielt bedeutsam hinein. Die Einheitlichkeit des Bildes ist das Ziel. Seine dichterische Leistung stellt sich als eine neue Tat in den Wettstreit und Vergleich mit Goethe, Shakespeare und den Griechen. —

Wir treten in die dritte Epoche der Arbeit ein. Sie beginnt mit der Versetzung des Werks in einen anderen Luftkreis — wenn der Ausdruck erlaubt ist —, mit dem Entschluß, den Wallenstein in Versen zu schreiben. Die Kalendernotiz vom 4. November lautet: „Angefangen, den Wallenstein in Jamben zu machen.“ Auch hier vollendet sich in der Arbeit erst Schillers Begriff von dramatischer Poesie. Er schreibt die Szenen in Verse um, „um

14. Nov. 1797
(an Cotta)

20. Nov. 1797 eigenes Leben. Nun erst fühlte der Dichter sich auf dem rechten
 (an Körner) Wege und begriff nicht, wie er es je anders hatte wollen können.
 24. Nov. 1797
 (an Goethe) Alles mußte neu werden. So innig ist der Zusammenhang des
 Stoffs und selbst der äußern Form. Eine ganze Reihe von Motiven,
 in Prosa gut, wurden unerträglich im Vers, der „schlechterdings
 Beziehungen auf die Einbildungskraft fordert“. Alle Charaktere
 und Situationen treten durch die gleichmäßig gehobene Form
 unter Ein Gesetz. „Alles soll sich in dem Geschlechtsbegriff des
 Poetischen vereinigen, und diesem Gesetz dient der Rhythmus
 sowohl zum Repräsentanten als zum Werkzeug, da er alles unter
 seinem Gesetz begreift. Er bildet auf diese Weise die Atmosphäre
 für die poetische Schöpfung, das Größere bleibt zurück, nur das
 Geistige kann von diesem dünnen Element getragen werden.“

So kommt erst im Vers Schillers dichterische Welt zu ihrem
 vollkommenen Ausdruck, als ein Bild, als ein Leben für sich mit
 seinen eigenen Gesetzen, in einer nur von sich selber abhängenden
 Einheit. Dem Pflücker mag es gleich sein, ob er Prosa oder
 Verse schreibt. Er hängt das Berggewand oder überhaupt sein
 Sprachgewand äußerlich um seinen Stoff. Vielleicht liegt ihm
 der Vers noch bequemer, da in ihm eine Konvention des Dichterischen
 aufgespeichert und so die Intelligenz, mit der wir sonst die
 Dinge betrachten, von vornherein gleichsam ausgeschaltet ist. Für
 den wahren Künstler aber hängt alles mit allem zusammen.
 Sprechen alle die Sprache, die nicht die des Alltags ist, so müssen
 sie auch alle Bürger derselben nicht alltäglichen Welt sein. Alles
 bloß Wirkliche fällt ab. In ihrer Einzelpersönlichkeit wahr und
 zugleich allgemein menschlich leben die Gestalten ihr stärkeres, allen
 Zufälligkeiten enthobenes Leben. In der Jambensprache erschließt
 sich jene wahrhaft dichterische Welt, die ihr eigenes Gesetz und ihre
 eigene Wahrheit hat.

Merkwürdig genug, wie man der Studienrichtung Schillers
 sogleich das neue Interesse anmerkt, von dem er jetzt erfüllt ist.

Er bemüht sich nicht mehr um einzelne Kunstmittel und Darstellungsweisen, sondern um das dichterische Gesamtgesetz, um den tragischen Gesamteindruck. Er liest die Shakespearischen Historien. Nach der Beendigung Richards III. fühlt er sich von einem wahren Erstaunen erfüllt. Er findet in ihm eine der erhabensten Tragödien, die er kennt. „Die großen Schicksale, angesponnen in den vorhergehenden Stücken, sind darin auf eine wahrhaft große Weise geendigt, — alles ist energisch darin und groß, nichts Gemeinmenschliches stört die rein ästhetische Rührung, und es ist gleichsam die reine Form des Tragisch-Furchtbaren, was man genießt.“

28. Nov. 1797
(an Goethe)

Auch im Wallenstein liegt die eigentliche Tragödie in den Konsequenzen des früher Angelegten. Auch in ihm als einer Kriegstragödie stimmt sich alles auf das Energische. Endlich ruht die tragische Erschütterung nicht auf unserm Mitgefühl mit dem Helden, sondern auf der Furchtbarkeit des Lebensschicksals.

„Eine hohe Nemesis“, fährt Schiller in jenem Briefe über Richard III. fort, „wandelt durch das ganze Stück, in allen Gestalten, man kommt nicht aus dieser Empfindung heraus, von Anfang bis zu Ende.“ Auch die Wallensteintragödie ist ein einziges Gericht der Nemesis, wie Buttler gelegentlich fast zu bewußt es ausspricht. Schiller bewundert, wie geschickt Shakespeare andeutet, was sich nicht veranschaulichen läßt, wie er seine „Kunstsymbole gebraucht, wo die Natur nicht kann dargestellt werden“. „Kein Shakespearisches Stück hat mich so sehr an die griechische Tragödie erinnert.“

Wir sprachen bei den Erörterungen über das Verhältnis des Räuberdichters zu Shakespeare und besonders zu Richard III. von dem „Chor“ der Frauen und von der künstlerisch bewußten Art, mit der Shakespeare bei dieser Männertragödie auch dem weiblichen Mitgefühl einen Ausdruck gibt. Ein Weltuntergang ist ihr Inhalt. Jene Züge geben ihr etwas Antikes. Aber in der mächtigen Ausdehnung des Gegenstandes und der Wirkung hat

sie ihren modernen Charakter und gerade hierin einen weiteren Vergleichspunkt mit dem Wallenstein. Auch an dieser Stelle erkennen wir in Schillers Ringen um den eigenen Stil das Streben nach der höheren Einheit zwischen Shakespeare und den Griechen.

1. Dez. 1797
(an Goethe)

Mit der Berssprache trat ein ungemeines Anschwellen ein infolge der gewissen Gemüthlichkeit, die der Bers gibt, der Gemächlichkeit der Rede, die er fast jedem mittheilt. Geradezu ein epischer Geist schien Schiller anzuwandeln. Er tröstet sich zwar, daß dies dem prosaischen Stoff etwas poetisch Anheimelndes verleiht und zumal dem ersten Akt, dem Expositionsakt, wohl ansteht, in dem als einem ruhenden die Welt und das Allgemeine der eigentliche Gegenstand sind und Geist und Gemüt des Hörers erst recht erweitert werden sollen.

12. Dez. 1797
(an Goethe)

Aber frühere Schwierigkeiten kehren doch nun in neuer Form zurück. So insbesondere bei den Liebeszenen, die für den theatralischen Zweck Gefahren bergen, da sie, wie Schiller meint, durch ihr Ruhen in sich selbst und die Freiheit von Zwecken der Handlung entgegengesetzt sind, die als ein unruhiges Streben nach einem Zweck sich darstellt. So wächst das Werk in seiner neuen Sprachwelt aus sich selbst und über alle Schranken, in jedem Teil stellen unter neuen Bedingungen neue Anforderungen, aber auch neue Gefahren für das Gesamtwerk sich ein. Schiller ließ die Liebeszenen einstweilen liegen. Schon ohne sie erschien ihm das Stück, der griechischen Tragödie sehr unähnlich, als ein kleines Universum.

8. Jan. 1798
(an Körner)

Aber das Vertrauen und fast die Gewißheit war jetzt da. Er werde, meinte er, Feuer und Innigkeit der besten Jahre behalten und nur die Roheit der Jugend überwinden. Kraftvolle Ruhe, beherrschte Kraft war erreicht. Die Hemmungen der Arbeit sind jetzt durchaus äußerlicher Natur.

5. Jan. 1798
(an Goethe)

Anfang Januar 1798 hatte er noch nichts vom dritten Akt. Der zweiten Hälfte seines Werks sehnt er sich entgegen. Die erste

25. Dez. 1797
(an Körner)

ist ganz Exposition und insofern in sich abgeschlossen, das übrige

nur noch Entwicklung des Gegebenen. Den Moment der Hitze ^{12. Jan. 1798}
 der Handlung, in dem das Herabrollen beginnt, wünscht er sich ^(an Goethe)
 heran, immer wieder mit unruhiger Hoffnung dem Erreichbaren ^{30. Jan. 1798}
 vorgreifend. Bis zum Juli, ja bis zum Juni verspricht er sich ^(an Goethe)
 die Vollendung. Wir haben ein Datum für einen ganz bestimmten ^{16. März 1798}
 Moment (27. Februar 1798): „Besonders bin ich froh, eine ^(an Körner)
 Situation hinter mir zu haben, wo die Aufgabe war, das ganz
 gemeine moralische Urtheil über das Wallensteinische Verbrechen
 auszusprechen und eine solche an sich triviale und unpoetische
 Materie poetisch und geistreich zu behandeln, ohne die Natur des
 Moralischen zu vertilgen. Ich bin zufrieden mit der Ausführung
 und hoffe, unserm lieben moralischen Publikum nicht weniger zu
 gefallen, ob ich gleich keine Predigt daraus gemacht habe. Bei
 dieser Gelegenheit habe ich aber recht gefühlt, wie leer das eigent-
 lich Moralische ist, und wie viel daher das Subjekt leisten mußte,
 um das Objekt in der poetischen Höhe zu erhalten.“ Er meint
 die Szene zwischen Max und Wallenstein (jetzt in Wallensteins
 Tod, zweiter Akt, zweite Szene). Hier stand er im tiefsten Wirbel ^{9. März 1798}
 der Handlung; das Schwerste lag hinter ihm, dreiviertel der ^(an Goethe)
 Arbeit waren erledigt. Die angeführte Stelle dient als kostbares
 Zeugnis für die Souveränität des künstlerischen Geistes in Schiller
 und seine Freiheit von Überschätzung der gewöhnlichen Moral,
 — ein Zeugnis auch wider diejenigen, die gerade ihn in dieser
 Überschätzung befangen wähen.

Räme nur nicht immer wieder die Krankheit dazwischen! Von
 Oktober 1797 bis April 1798 waren es vier Anfälle. Tritt dann
 — wie im April — noch ein Besuch Goethes dazu, so sind leicht
 fünf Wochen verloren. Aber im Mai war er doch schon im oder ^{11. Mai 1798}
 gerade vor dem fünften Akt. Immer wieder erscheinen neue Forde- ^(an Goethe)
 rungen, Lücken, notwendige Erweiterungen, die dann stets den ^{15. Juni 1798}
 ganzen Eindruck angehn. Auf seine Versprechungen der Voll- ^(an Körner)
 endung ist garnichts mehr zu geben, sie mögen auf Oktober, Januar, ^{25. Mai 1798}
^(an Körner)
^{27. Juni 1798}
<sup>(an Hum-
 boldt)</sup>

5. Sept. 1798 Oftern oder sonst die ersten Monate des Jahres 1799 gehn. Am
(an Cotta)

25. Juni 1798 25. Juni legt er um des Almanachs willen den Wallenstein aus
(an Goethe) der Hand und kann ihm Ende Juli nur wenige Tage schenken.

15. Aug. 1798 Ein großer Augenblick aber: am 15. August 1798 oder kurz
(an Körner) vor diesem Tage liest er die beiden letzten Akte Goethe vor. Sie bewegten diesen sehr lebhaft, nicht durch das Pathetische des Stoffs — denn so etwas schlug bei Goethe nicht an —, sondern durch die Güte der Form, will sagen: durch die Reinheit, Kraft und Wahrheit der dichterischen Gestaltung.

Das Werk war offenbar vorläufig abgeschlossen. Damit endet wieder eine Epoche der Arbeit, deren wesentlicher Gewinn darin lag, daß mit Naturgewalt der Vers sich durchgesetzt hat als die natürliche Sprachform dieses Werkes und im Vers erst das dichterische Leben gerade der Wallensteinwelt sich vollendete, sowie daß in einer ersten Ausführung, wenn auch mit Lücken, alles einmal hingeschrieben war. —

Auch die vierte und letzte Epoche der Arbeit wird durch eine Kalendernotiz bezeichnet: 8. September 1798 „Wieder an den Wallenstein gegangen“. Das Interesse ist jetzt ein anderes. Es handelt sich nicht mehr um die tiefen Fragen der Gestaltung und Form, sondern um die äußere Zurechtlegung und Vollendung. Mancherlei Anlässe wirken da mit.

Die Epoche beginnt mit einem äußeren Eingriff entscheidender Art. Der Wallenstein wird zur Trilogie. Nachdem das
1. Febr. 1797 (an Cotta) Vorspiel bereits längst abgetrennt war, zerlegte Schiller, wie
2. Dez. 1797 (Goethe an Schiller) Goethe bereits früher geraten hatte, das eigentliche Drama in
21. Sept. 1798 (an Cotta) zwei Stücke. Ein äußerer Anlaß, die Eröffnung des neuen Theaterstaals, führt zur Vollendung des Vorspiels unter dem Titel „Wallensteins Lager“, zur Hinzufügung des Prologs. Völlig ins Klare setzt Schiller selber die künstlerische Absicht beim Vorspiel.
18. und 21. Sept. 1798 (an Goethe) Es soll als Charakter- und Sittengemälde noch etwas mehr Vollständigkeit und Reichtum erhalten, um auch wirklich Sein und

Wesen der Wallensteiner zu versinnlichen. Über der Menge der Figuren und einzelner Schilderungen soll dem Zuschauer nicht möglich sein, einen Faden zu verfolgen und sich einen Begriff von der Handlung zu bilden, die darin vorkommt. Dann kann es für sich allein stehn, ein lebhaftes Gemälde eines historischen Moments und jener soldatischen Welt. Darum kommen noch mehrere Gestalten neu hinzu, darunter der Kapuziner, sehr viele sogar, gewiß die Hälfte, bis das lebensprühende Gemälde des Wallensteinischen Kriegslagers fertig war. Da Goethe selbst nicht helfen konnte, schickt er den Pater Abraham a St. Clara für die Predigt und trägt ein Soldatenlied bei. Sein Anteil beschränkt sich im übrigen auf zwei Verse. Noch am 5., ja am 6. Oktober hat Schiller kleine Änderungen geschickt, die aber Goethe ablehnte, — erst am 8. kam die Kapuzinerpredigt, die der Dichter noch dreimal umgearbeitet hat. Am 12. Oktober heißt es im Kalender: „Wallensteins Lager in Weimar gegeben.“ Der Erfolg war groß und allgemein. Am das Heft nicht aus der Hand zu geben, schrieben die Dichter selber eine Rezension in die Allgemeine Zeitung, — am 12. Oktober: „Weimarischer neu dekoriertes Theater-Saal“, am 7. November: „Eröffnung des Weimarschen Theaters“. Es gilt ja den bewußten Kampf um eine neue Kunst. Wie anders erscheint Schiller in diesem Augenblick: wieder unter dem Zwang, ja unter dem Drängen einer Bühne, in der Theaterschule, mit den Schauspielern fühlend, in die Wechselwirkung mit dem Publikum sich setzend. So spricht der herrliche Prolog es aus, den Bohs im Kostüm des Max Piccolomini vortrug. In der vollen Selbstgewißheit seiner neuen Kunstanschauung fordert Schiller hier für die Bühne ihre neue und erhöhte Bedeutung, — zugleich aber rechnet er als der echte, theaterbildende Dramatiker mit dem Widerhall des Publikums.

Nun heißt es das eigentliche Werk vollenden. Schiller freute sich an den drei bedeutenden Stücken, die er bei der Teilung

30. Sept. 1798
(an Körner)

5. Okt. 1798
(Goethe an
Schiller)

30. Sept. 1798
(an Körner)

gewann, jedes in sich selbständig, das zweite und das dritte je fünf Akte zählend; das zweite, Darstellung des Verhältnisses der Piccolomini für und gegen Wallenstein, enthält die Exposition und endet, wo der Knoten geknüpft ist; das letzte gibt die eigentliche Tragödie: Lustspiel, Schauspiel, Trauerspiel folgen sie aufeinander. Die frühere Art Schillers kehrt hier noch einmal wieder, erst mit der zweiten Hälfte die wirkliche Tragödie zu geben, aber jetzt, in seinem reifen Können, belebt er doch jeden Teil mit seinem eigenen Interesse. Nach einer Äußerung zu Jffland vermögen wir festzustellen, was damals vollendet war. Er teilt ihm mit, daß in beiden fünftätigen Stücken die Dekoration nur zwischen den Akten verändert werde. Nun schlossen die Piccolomini damals genau an der Stelle wie jetzt. In ihnen ist wirklich kein Dekorationswechsel. In „Wallensteins Tod“ wird es so stehen, daß der erste Akt endete mit der Szene zwischen Max und Wallenstein. Der zweite mit den Szenen Oktavios und der Generale würde wie der dritte (noch ohne Max' Abschied) an derselben Stelle spielen. Im vierten fehlten die Szenen Theklas, im fünften diejenigen von Matdonald und Deveroux. Dies zeigt die Lücken, die noch auszufüllen, die Zusätze, die noch zu machen waren.

15. Okt. 1798
(an Jffland)

Am 8. November beginnt er die Arbeit am „poetisch wichtigsten Teil“, den Szenen der Liebe, und zwar, wie denn hier so manche schon erörterte Schwierigkeit wiederkehrt, mit Anspannung seines ganzen Wesens. Es war wie der Übergang in eine andere Welt, da seiner frei menschlichen Natur nach dieser Teil dem geschäftigen Wesen der übrigen Staatsaktion sich völlig entgegensetzt. Daher mußte Schiller die andere Geschichte erst vergessen, um dieser in seinen Gedanken Raum zu machen. So sehr scheint sie ihm die Seele des Werks, daß er von ihr ein das übrige unterdrückendes Interesse fürchtet. Wieder arbeitet er mit der großen Bewußtheit und dem zusammenfassenden Kunstverstand, er bemächtigt sich aller Motive im Umkreis des Stücks für diesen Teil, um, wenn auch

9. Nov. 1798
(an Goethe)

langsam, die rechte Stimmung in sich reifen zu lassen. Auch bei diesem letzten Schritte noch war ihm die Tragödie in ihrer Gesamtheit in Frage, so daß er die „Piccolomini“ nicht weggeben wollte, bis auch „Wallensteins Tod“, die letzte Hand abgerechnet, aus der Feder war.

Ein anderes Stück Arbeit betraf den astrologischen Teil. Schiller hatte sich zu einer neuen Teilung entschlossen, bei der die beiden ersten Akte von „Wallensteins Tod“ noch mit zu den „Piccolomini“ gehörten, die dann mit dem Abschied von Vater und Sohn endeten. Hier war demnach für den Beginn des vierten Akts das astrologische Motiv festzustellen, das jetzt „Wallensteins Tod“ eröffnet. Alles mußte schnell gehen. Iffland drängte. Da ist uns einmal die unmittelbarste Teilnahme an den produktiven Beratungen Goethes und Schillers vergönnt.

Die Absicht war, einen mutvollen Glauben an das Glück der Unternehmung in Wallenstein zu wecken. Schiller hatte sich für ein Buchstabenorakel entschieden und Goethe die vortreffliche Ausführung vorläufig gebilligt. Schiller selbst sprach bei der Übersendung von der Frage, die er gebraucht, und die nur nicht gerade lächerlich sein sollte. Nun erwägt Goethe die Sache noch einmal, rät vom Buchstabenorakel ab und wieder zum astrologischen Motiv. „Der astrologische Aberglaube ruht auf dem Gefühl eines ungeheuren Weltganzen.“ Wie die nächsten Gestirne auf Witterung und Vegetation einen entschiedenen Einfluß haben, — — „so darf der Mensch im Vorgefühle seiner selbst nur immer etwas weiter schreiten und diese Einwirkung aufs Sittliche, auf Glück und Unglück ausdehnen“. Ein solcher Wahn liegt unserm Gefühl so nah, daß er kaum Aberglaube zu nennen ist. Dagegen gehören die Buchstabenorakel in die geschmacklose und pedantische Verwandtschaft mit den Anagrammen, Chronodistichen, Teufelsversen u. s. w. und sind von einer durchaus unpoetischen infurabeln Trockenheit.

Wunderbar, wie Goethe hiermit die Stimmungswelt, die gerade

4. Dez. 1798
(an Goethe)

4. Dez. 1798
(an Goethe)
5. Dez. 1798
(Goethe an
Schiller)

8. Dez. 1798
(Goethe an
Schiller)

dem Wallenstein gemäß ist, heraushebt! wunderbar aber auch, wie jede Einwirkung von außen Schiller immer wieder auf die Seele seines Werks zurückführt und ihm zum Besten dienen muß. Die Astrologie weist auf den geheimnisvollen Zusammenhang und Zusammenklang aller Dinge, auf die innere Notwendigkeit des Alls. Gerade die Notwendigkeit der Dinge aber ist Wallensteins erster und letzter Gedanke, — der astrologische Glaube wird damit gleichsam zum mystischen Abschluß seiner Natur. Man versteht Schillers Ruf in seiner Antwort an Goethe: „Es ist eine rechte Gottesgabe um einen weisen und sorgfältigen Freund.“ Durch die Symbolsprache der Sterne erhöht sich geradezu das dichterische Interesse in der Grundauffassung Wallensteins. So ist auch dieses Problem überwunden. Aus der Totalität des Menschen, seines Helden, geht das scheinbar so Verschiedenartige mit individueller Wahrheit hervor.

11. Dez. 1798
(an Goethe)

7. Dez. 1798
(an Goethe)

Was noch kommt, ist Abrunden, Lückenfüllen, äußerer Abschluß. Wieder unter neue Bedingungen der Arbeit ist Schiller getreten und zwar abermals unter das Drängen der Bühne. Mit Hilfe von drei Kopisten bringt er's fertig, am 24. Dezember 1798 die Piccolomini an Iffland zu schicken, noch ohne die astrologische Szene im damaligen vierten Akt und die Beziehung auf diese in den Worten Theklas im zweiten. Schon bereitet er Iffland auf das dritte Stück vor, in dem Max nur noch eine, aber die bedeutendste Szene hat, Gordon eine neue wichtige Rolle ist, Buttler sehr bedeutend wird. Die fehlenden Szenen schickt er am 28. Dezember nach. Da er das Stück aber wieder durchliest, findet er es viel zu lang, streicht noch 400 Jamben, und so geht es am 31. Dezember an Goethe. Am 1. Januar schickt er die Kürzungen an Iffland.

Nur durch einen letzten Druck hatte Goethe das Manuskript erhalten. „Überbringer dieses stellt ein Detaschement Husaren vor, das Ordre hat, sich der Piccolominis Vater und Sohn, wie es

gehn will, zu bemächtigen und, wenn es derselben nicht ganz habhaft werden kann, sie wenigstens stückweise einzuliefern. Euer Liebden werden ersucht, diesem löblichen Vorhaben allen möglichen Vorschub zu tun. Die wir uns zu allen angenehmen Gegendiensten erbieten. Weimar, 27. Dezember 1798. Melpomenische zum Wallensteinschen Unwesen gnädigst verordnete Commission. Goethe und Kirms.“

Wenn Schiller jetzt zum letzten Mal meinte, es werde schnell zu Ende gehen, so täuschte er sich nicht mehr. Die Handlung war bestimmt, lebhaft Affekte herrschten. Am 6. März endete er den ersten und zweiten Akt (jetzt Wallensteins Tod, dritter Akt zu Ende). Zum Teil um auch hier auf fünf Akte zu kommen, gab er den Anstalten zur Ermordung eine größere Breite und theatrale Bedeutsamkeit und schob die beiden Hauptleute ein, wodurch die Vorbereitungen furchtbarer werden und Buttler so sehr gehoben wird. Das war die letzte der zahlreichen Durchbildungen und Änderungen. Am 15. März war Wallenstein tot, am 17. sandte er das ganze Stück an Goethe und an Iffland.

1. Jan. 1799
(an Goethe)

7. März 1799
(an Goethe)

15. März 1799
(an Goethe)

Mit welchem Gefühl mag Schiller die Kalendereintragung vom 22. Oktober 1796 vervollständigt haben! „22. Oktober 1796 an den Wallenstein gegangen, denselben am 17. März 1799 geendigt fürs Theater und in allem 20 Monate voll mit sämtlichen drei Stücken zugebracht.“

Schon nach der durch Iffland abgenötigten Vollendung hatte Goethe ihm Glück gewünscht am 25. Dezember: „Ich will Ihnen gar nicht leugnen, daß mir in der letzten Zeit alle Hoffnung zu vergehen anfang. Bei der Art, wie Sie diese Jahre her den Wallenstein behandelt haben, ließ sich gar keine innere Ursache mehr denken, wodurch er fertig werden konnte, so wenig als das Wachs gerinnen kann, solange es an dem Feuer steht. Sie werden selbst erst finden, wenn Sie diese Sache hinter sich haben, was für Sie gewonnen ist. Ich sehe es als etwas Unendliches an.“ In einer

wirklich gewaltigen Anspannung ist Schillers neues dramatisches Dichtertum erarbeitet worden.

19. März 1799
(an Goethe)

Für ihn selbst war es wie das Abfallen eines großen Drucks, aber auch das Gefühl einer furchtbaren Leere. Als sei es unmöglich, je wieder etwas hervorzubringen. Er schrieb an Goethe: „Ich werde nicht eher ruhig sein, bis ich meine Gedanken wieder auf einen bestimmten Stoff mit Hoffnung und Neigung gerichtet sehe. Habe ich wieder eine Bestimmung, so werde ich dieser Unruhe los sein, die mich jetzt auch von kleineren Unternehmungen abzieht.“ Der Übergang war gelungen. Jetzt gab es für Schiller keine Ruhe des Lebensgefühls mehr als in dem Weiterstreiten von Werk zu Werk, in neuen Taten des errungenen Stils der deutschen Tragödie.*)

II.

Das Werk.

1.

Wallensteins Lager.

Das Kunstwerk, das aus dieser gewaltigen Arbeit hervorgegangen ist, in sich selber ein Kosmos der dramatischen Formen, Lustspiel, Schauspiel und Trauerspiel zugleich, zeigt in „Wallensteins Lager“ bereits den ganzen neuen Kunstcharakter Schillers. Aber reizvoll ist zu verfolgen, wie doch in diesem neuen Charakter die Anlage der Jugend sich vollendet.

*) Am 30. Januar 1799 wurden die Piccolomini allein aufgeführt, am 15. April das Lager, am 17. die Piccolomini, am 20. Wallensteins Tod. Dann erschien das Ganze: Wallenstein, ein dramatisches Gedicht von Schiller. Erster Teil. Zweiter Teil. Tübingen 1800 — bei Cotta, dem immer wieder verfröhteten. Für den Druck trat eine letzte Bearbeitung ein. Es war die Zeit einer besonders schweren Erkrankung Schillers. Am 5. September 1800 waren von 3500 Exemplaren bereits die meisten verkauft. Zur Textgeschichte s. Vollmers Einleitung in seiner Ausgabe. Cotta 1880.

Zug um Zug folgen wir dem bildenden Gestalten seines Geistes. Der Held dieses kleinen Spieles ist die Masse selbst, die durch die Szenen wogt und flutet. Immer wieder, schon während seiner Jugend, trat in Schillers Phantasie die Richtung auf das Massenhafte hervor. Schon in der Anlage der Stücke war sie zu spüren, in den zwei großen Welten der „Räuber“, in den drei oder vier Handlungen des Fiesko und so durch die Werke hindurch. Wucht und Stimmung gebend hält er im Hintergrunde des Erstlingswerks die Masse der Räuber, aber sie wirklich zu beleben fehlt es noch an Mitteln, — über ein paar desperate oder große Empfindungen bringt er es nicht heraus. Ebenso finden wir im „Fiesko“ den charakterlosen Troß der Hofleute, nur notdürftig individualisiert. Ähnlich fühlen wir im „Carlos“ hinter den Hauptgestalten der Intrigue die Massen bei der Arbeit. Was aber dieses Vorspiel von ihnen allen unterscheidet, ist, daß hier die Masse für sich als Masse etwas oder vielmehr alles gilt, in allen Gestalten eine und dieselbe und doch wieder die Fülle der Gestalten in ihr sich abhebend — das ist neu. In diesem Grund, aus dem sich alles entwickelt, wird die Breite eines epischen Zustandes gewonnen. Die Neigung, die wir stets bei Schiller gefunden haben, in großen Zusammenhängen seine Menschen, seine Lebensbilder aufzufassen, ist in seiner Phantasie selbständige Kraft geworden: nur der große Zusammenhang steht da, der Rahmen des Heers. Dies ist, so sehr es die Schillersche Entwicklung nur weiterführt, eine neue Tat.

Aber das Heer in seiner Masse ist ein Abstraktum, ein bloßer Gedanke. Wie stellt er diesen Zusammenhang hin? In einer Fülle von Realitäten, von kleinen, sicher charakterisierenden Zügen, durch welche der Gedanke Gestalt wird. In jedem, der da vor uns auftritt, sehen wir nicht so sehr den Einzelmenschen, als vielmehr den Soldaten, ja das Regiment, — mit einer beinahe kulturhistorischen Sauberkeit der Auffassung. Jeder spricht mit naiver

Selbstgewißheit sein eigenes Dasein aus; unmittelbar in sein Wort tritt dies so besondere Leben hinein. Und dadurch wird die Schilderung Poesie. Aber immer noch, dabei bleibt es, sprechen sich die gattungsmäßigen Züge aus — des Soldaten und des Regiments — und durch sie das Allgemeinmenschliche, die reich ausgebildeten Temperamente. Auch hier bilden sich Gewohnheiten seiner Jugend fort. Seine Dichtweise ging von vornherein nicht auf die scharfe Linie der Individualität. Etwas Allgemeines sollte getroffen werden. Die Menschheit selber im Guten und Bösen bäumte sich auf, litt und seufzte in seinen Menschen. Nie hat sich das in eine solche sprudelnde Fülle lebendiger Gestalten umgesetzt wie hier, wo das Heer wirklich Mensch wird. So breitet sich in fröhlicher, reicher Anschauung aus, was bisher so oft die Gefahr der Gedankenhaftigkeit mit sich brachte. Es ist der entscheidende Schritt zur Objektivität des Künstlers, ein Schritt von größter Wichtigkeit überhaupt in der Geschichte der Schillerschen Kunst: die Freude am künstlerischen Bilde rein als solchem ist da.

Die Masse in der Fülle ihrer Realitäten kann nur nacheinander entfaltet werden. Mit Virtuosität bemächtigt sich Schiller des Mittels, in welchem der Dichter, insbesondere der dramatische, seine Gebilde allein uns zu geben vermag: der Zeit. Es muß die Gelegenheit gefunden werden, in der sie sich allseitig mitzuteilen vermögen. Hier kommt ein dritter Zug hinzu, von Schillers früher Jugend uns bekannt, der aber selten in solcher Sicherheit sich erweist: der klare durchgreifende Kunstverstand. Das wirkt wie ein musterhaftes Disponieren der Massen und ihres Lebens in künstlerischer Erfindung: schmähend drängt sich der Bauer an die übermüthige reiche Soldateska heran. Es ist etwas im Werk, worüber die Schlaun raunen. Das Heer kommt in Bewegung, neue Truppen rücken ein, alte Bekanntschaft wird erneut. Da gibt es muntern Austausch der Kriegsabenteuer, wie sie um den alten Wachtmeister sitzen, der sich so etwas wie den Stellvertreter des

Feldherrn fühlt — dieser selber aber ist für sie alle der Stellvertreter Gottes auf Erden. In buntem Bilde gaukeln die Schicksale der Marktfenderin vorüber. Neben dem dumpfen Kroaten steht der listige und geweckte Schütz, neben dem philiströsen Tiefenbacher die freibewegten Jäger und Kürassiere. Ein Spiel, ein Tänzchen, etwas Liebelei, viel froher Trunk, — erste in leichtem Spiel hingeworfene Andeutung von tiefen Gegensätzen unter diesen Söldnern: noch richtet der dumpfe Fanatismus der Kirchenknechte nichts gegen die Begeisterung der Truppen für ihren Feldherrn aus. Die wilden entlaufenen Kinder aus allen Völkern der Erde finden sich zusammen in dem Stückchen Politik, in der Ergebenheit für den Feldherrn; ein lockeres Hinanschlingen an den Gegenstand des eigentlichen Stücks, ein entferntes Vorbereiten dessen, was wir da erleben werden, aber noch stecken bleibend in einer ersten Anregung. Gleichsam nur ein Grundafford wird angeschlagen. Die Melodie der Handlung klingt noch nicht. Schiller wollte es nicht anders, als daß, was hier gehandelt und getan wird, so leicht an uns vorüber gehen sollte, daß man es kaum bemerkt. Wir sollen ganz gefesselt werden von den bunten Bildern aus dem Leben des Heers. Nur um ihrer selbst wegen scheinen die Soldaten da zu sein. Hierin liegt gerade der dichterische Reiz dieses kleinen Spiels, dieser so besonderen Existenz. So bekommt die lebendige Anschauung Zeit zur Entfaltung an allen den kleinen Gelegenheiten, durch die der klare künstlerische Verstand ihr hilft.

In dieser Weise wirken die verschiedenen Momente ineinander, die besondere Richtung der Schillerschen Phantasie, die dichterische Gestaltung, die dramatische Formgebung in der Zeit. Die letzte, die allgemein künstlerische Bedingung ist noch zurück. Diese Masse soll ein einziges großes Leben sein. Wodurch gibt Schiller ihr eine Einheit? eine Einheit auch der Stimmung, die dem Gefühl sich unmittelbar mitteilt. Erst mit ihr wird das Kunstwerk da sein, das Dichterische erst dichterisch, das Dramatische dramatisch werden.

Auch hier erkennen wir Schiller in seiner Art. Er gewinnt die Einheit durch einen Gedanken, der alle seine Menschen gemeinsam durchdringt. Wir können ihn gleicherweise aussprechen als Person oder als Sache: Wallenstein oder Krieg. Es ist Wallenstein selber, der in seinen Truppen an uns vorüberzieht, und zwar Wallenstein als der Fürst des Krieges. Dieser Gedanke gibt allen einzelnen wie der Masse erst ihre eigentliche Seele. Wie Männer sich im Kriege fühlen und zwar in einem Wallenstein'schen Kriege, das darzustellen ist durchgehends die künstlerische Idee. Dies Selbstgefühl der Männer im Kriege wird buchstäblich durch die ganze Breite menschlicher Temperamente geschildert. So lebt das Ganze in einer Einheit des Gefühls, und unmittelbar klingt es in unserm Gefühl wieder.

Von der philiströsen Enge der Tiefenbacher steigt es auf durch den abenteuernden Leichtsinn der Jäger bis zur edelmännischen Größe der Piccolominikürassiere, — dumpfer und roher Knechtsinn, gespreizte Großspurigheit, Raublust und sinnliche Lebensfreude und endlich heroischer Schwung. Wie eine Fanfare klingt die Idee hinein, zu der sie alle in näherer oder fernerer Beziehung stehen, und die ihres Handwerks eigentlicher Adel ist, daß die Freiheit den Soldaten macht. Der Krieg ist die Freiheit! in diesem Sinne hat Schiller das große Bild durchdrungen mit der eigenen heroischen Lebensstimmung und zu der Idee seines Lebens in Verhältnis gebracht. Der Satz spricht den intimsten Sinn der kleinen Dichtung aus. Es ist dem Dichter hier eine verspätete Genugthuung zu teil geworden. In den „Räubern“ prägte er das großartige Wort: „Das Gesetz hat noch keinen großen Mann gebildet. Aber die Freiheit brütet Kolosse und Extremitäten aus.“ Das war Dalberg zu kühn. Für die Bühne mußte Schiller ändern und schrieb: „Der Friede hat noch keinen großen Mann gebildet, aber der Krieg brütet Kolosse und Extremitäten aus.“ Damals mußte er knirschend Krieg für Freiheit setzen. Nun bei den Wallen-

steinern ist der Krieg die Freiheit, und so mag die Sache in Ordnung sein. Eigentümlich genug fehlt bei Schiller auch die letzte mögliche Abwandlung nicht. Es heißt in der „Braut von Messina“: „Denn der Mensch verkümmert im Frieden; müßige Ruh ist das Grab des Muts. Das Gesetz ist der Freund der Schwachen, — — — — — Aber der Krieg läßt die Kraft erscheinen.“

Als ein Lied von dem Leben, in dem der Mann noch etwas wert, in dem persönliche Kraft alles ist, nährt sich die Dichtung in all ihrer Objektivität von Schillers eigenster Lebensanschauung und seinem Seelenadel. Darum ist die überwiegende Stimmung ritterlich freudiges Selbstgefühl, Energie und Tatkraft, Humor, ja Fröhlichkeit. Wenn wir in dem Spiel das Medium der Idee deutlich spüren, gerade in dieser Stimmung wird es aus der fürchterlichen Zeit hinausgesetzt in den Geist eines feinen und humanen Zeitalters. Es ist eine Aneignung in der rechten Art Schillers und des achtzehnten Jahrhunderts. Wir würden ein anderes Werk erhalten, wenn der Gerhart Hauptmann, der den Florian Geyer schrieb, uns ein Bild des Wallensteinschen Kriegslagers gäbe.

Man könnte fragen, welcher Gattung der Kunst „Wallensteins Lager“ angehört. Ein eigentliches Drama ist es trotz des Dialogs ja nicht. Schiller hatte die Balladenzeit noch nicht lange hinter sich. Offenbar ist das Vorspiel im Grunde ein dialogisiertes Lied, in dem die Stimmung jenes Krieges ausgesungen wird. Nacheinander setzen die vielen Stimmen ein bis zum mächtigen Chor. Ein Männerchor schließt mit innerer Notwendigkeit alles ab. Das Ganze ist ein Männerchor. Wir erinnern uns der Worte Schillers von den Stimmen des Volks im „Julius Cäsar“. Ihnen hat er hier sein Gegenstück an die Seite gestellt. So sehen wir nicht nur, sondern fühlen lebendig die Masse jenes Heers, welche die Basis des Wallensteinschen Unternehmens ist.

Mit solcher höchst eigentümlichen Dichtung beginnt Schiller den neuen Weg dramatischer Taten, als habe er den freien un-

befangenen Blick in das frische, volle Leben nun erst gewonnen: ein fröhliches Schwimmen in der weiten Welt, eine Fülle charakterisierender Züge, das objektive Lebensbild mit der Freude an seinen Realitäten, aber das Ganze zusammengefaßt in der Einheit eines Gedankens und belebt als Darstellung einer Idee und durch dieses Medium hinaufgehoben in die eigene heroische Lebensstimmung Schillers. In diesen zusammenwirkenden Zügen ist es das Werk eines ganz besonderen und eigenen Stils, des neuen Schillerstils, in dem doch seine Anlage, wie wir sie kennen, zur Reife kommt. Indem aber in der reinen Objektivität der Darstellung er selbst mit der heroischen Stimmungsfreude an den schrankenlosen Kräften lebt, legt sich ein gebildeter Geist der Mäßigung über das Ganze, als Lebensausdruck seiner Persönlichkeit, die über alles hervorragte. Das Furchterliche wird zum freien ästhetischen Spiel, unschuldig-naiv und sinnvoll zugleich. Dem Ganzen der Tragödie steht es, so sehr es geistreich herangeschlungen ist, als eine selbständige eigene Welt gegenüber, selbst in ästhetischem Sinn, wohl vordeutend auf das Kommende, aber doch von niedererem Ton und Leben als das, was nun folgt.

So beginnt Schiller den neuen Weg als reiner Künstler, mit der Freude am Bilde, mit der heiteren Sicherheit seiner vornehmen Persönlichkeit und einer Reinheit des Lebensblicks, wie er nie zuvor besaß. Dies sind die Elemente seines reifen Stils, der wie jeder Stil nichts anderes ist als eine persönliche Art der Weltüberwindung durch Gestaltung.

2.

Die Piccolomini. Wallensteins Tod.

1. Grundauffassung.

Unendlich größere Schwierigkeiten des Stoffs harren des Dichters bei dem eigentlichen Werk. Noch einmal gedenken wir dieses Gewimmels von Generalen, Diplomaten, Intriguen, Verrat,

Abfall und Mord, — des Zuviel der Tragödien. Wie greift er es an? Es gab den Weg Shakespeares. Dieser hätte seine Arbeit konzentriert in dem tragischen Studium der dämonischen Natur, wie Schiller selbst sie in seiner Geschichte des dreißigjährigen Krieges geschildert hat, in der Tragödie der ungezügelten, sich selbst aufreibenden Herrschbegierde. Das hieße, alle jene verwirrten Lebensverhältnisse anerkennen, um sie sogleich beiseite zu schieben, — die Tragödie im Helden und einem dämonisch gesteigerten Uraffekt isolieren. Dies ist nicht der Weg Schillers. Hier schon scheidet er sich mit Bewußtsein von dem Shakespeareschen Verfahren, so daß es zur Pflicht wird, seine Weise wenigstens erst einmal zu begreifen, ehe man ihn an Shakespeare mißt. Er nimmt den großen General mit allem, was an ihm hängt von Anhängern, Strebern, Schleichern, Feinden, Lauschern u. s. f., nimmt ihn in seiner exponierten Situation und rechnet mit der Reife der Weltkenntnis, die nach den gegebenen Andeutungen der Stellung eines solchen inne wird und sie mitlebt. In der Weltstellung des Generals und ihrer Gefahr liegt sein dichterisches Problem, von dem er den Ausgangspunkt nimmt. Das Verfahren unterscheidet sich von dem Shakespeares von vornherein als eine andere originale Art zu sehen. Aber auch dies ist ein Weg, um der großen Frage des menschlichen Lebens beizukommen. Denn wenn der Mensch in den ewig gleichen Zügen seines Affektlebens das erste, so steht er doch auch in den Verhältnissen — sagen wir kurz: der Geschichte und wird durch sie in seinem Erleben und Erleiden mitbestimmt. Hier haben wir den ersten Zug in dem Charakterbilde des reifen Schillerschen Dramas: er ist der Dichter der großen Weltverhältnisse. Etwas von Geschichtsbewußtsein gehört dazu, eine entwickeltere Bildung, wenn man will, als zu der ersten, der Shakespeareschen Stufe der germanischen Tragödie. Eine entwickeltere Bildung, ja Männerverstand gehört auch zur Auffassung einer solchen Poesie. Es liegt ein tiefer Irrtum darin, wenn

man gerade in Schiller den Dichter für junge Leute sieht. Für ihn war dies der charakteristische Schritt zur Reife. Bisher hat er gegen die Weltverhältnisse das Recht der Jünglinge verfochten — ein Äußerstes an Subjektivismus —, jetzt nimmt er ihre eigentümlichen Gesetzmäßigkeiten mit objektiver Ruhe in seine Dichtung auf. Schon ein Blick ins Personenverzeichnis erweist, daß dies eine Tragödie von Männern ist, so wie Carlos eine solche von Jünglingen war, — eine Tragödie von Männern und für Männer. Da haben wir mit dem ersten Griff die umgewandelte und reif gewordene Anschauung Schillers.

2. Der Kreis der Gestalten um Wallenstein.

Die Aufgabe der Gestaltung ist hiermit ausgesprochen. Die Situation, in der wir Wallenstein sehen sollen, aus der sein Schicksal hervorgeht, kann der Dichter nicht anders uns lebendig machen als in den Menschen, die den Kreis Wallensteins bilden. Hier liegt die Forderung an seine Erfindungsgabe. In jedem wird eine Seite der verwickelten Situation lebendig.

Die Wallensteinleute voran! Wallensteins Macht behauptet sich in verwegenen, oft schmutzigen und skrupellosen Intriguen. Ihr Träger ist Illo, ein Mensch beinahe noch ein Tier in seiner wilden, rein physischen Energie, leidenschaftlich und ohne alles Maß. Im entscheidenden Augenblick betrinkt er sich sinnlos. Die Räder will er dem Oktavio am Wagen zerschlagen, damit er nicht weggehen kann. An dieser Stelle muß Wallenstein selbst ihm zurufen: mäßige dich, Illo. In rohem Siegesjubel, schadenfroh jauchzend über Oktavios Unglück, unmäßigem Trunk zutaumelnd sehen wir ihn kurz vor seinem Ende. Das Gewissen hat überhaupt noch keine Stimme in dem Mann. „Ich bin fertig, spricht man von Treue mir und von Gewissen.“ Rücksichtslos ist das ganze Wesen gespannt auf den selbstischen Zweck. So sehen wir in diesem höchst lebendigen Menschen die wilde dämonische Gewalt,

mit der wie ein Gewittersturm Wallenstein über die Lande gefegt ist und sich seine Macht geschaffen hat.

Sein Unternehmen ruht auf der Armee. Diese aber, so wie sie sein Werkzeug gewesen, zerbricht im entscheidenden Augenblick in seiner Hand und läßt ihn wehrlos. Isolau und Buttler treten hierfür als Repräsentanten ein. Isolau ist der Mann der leichten Reiterei. Einhaun ist seine Sache, Gedanken braucht er nicht, Gedanken hat der Feldherr. Sein Wesen ist ideenlose Leichtlebigkeit, Genießen sein ein und alles. Wer ihm die Pharo-bank aufrichtet und ihm die Schulden bezahlt, der hat ihn; vor jedem selbständigen Entschluß versagt er, keiner Verantwortung gewachsen. Und dann zerstiebt die lustige Menge, wie sie kam. So ist vielleicht die Hälfte des Heeres; darum folgt sie Wallenstein, darum verläßt sie ihn.

Der General der schweren Reiterei, welche die Schlachten entscheidet, ist Buttler, — wuchtig in sich zusammengefaßt, jeden Augenblick bereit zum Einsetzen eines gewaltigen Selbst, ein Täter, kein Redner, eine dumpfe, elementare, schreckliche, eine wirklich Shakespearische Natur, — Darstellung der unheimlichen Kräfte jener nach oben strebenden starken Gewaltmenschen im Volk, abermals ein Typus vieler Wallensteiner. Einer von jenen, die sich selbst entscheiden — für treue Gefolgschaft wie für den Abfall, — endlich derjenige, der den Mord vollzieht, d. h. einer, der nicht in Halbheiten und Redensarten stehen bleibt.

Die Gegnerschaft Wallensteins ist beim Hof und bei den Diplomaten; sein Sturz geht von ihnen aus. Wie verschieden von all den Krieglern und Abenteurern gibt sich dieser alte Aristokrat Ottavio Piccolomini. Das war eine Meisterleistung, uns den Mann glaublich zu machen, der sogar mit ehrlichem Sinn gegen den Freund die Unternehmung leitet. Nun zeigt ihn Schiller ganz gebunden in den Anschauungen der Konvention, als den Mann des beschränkten Legitimitätsbewußtseins. Das

alte Grafengeschlecht zu fürsten, scheint den Mißgünstigen, ist sein einziges Ziel. Als Max nicht mit ihm geht, fürchtet er nur den Flecken für den alten Adel des Hauses. Die Worte, mit denen das Werk schließt: dem Fürsten Piccolomini! bedeuten die grausame ironische Erfüllung verschwiegener Lebenswünsche. Ganz gebannt in die Sphäre der ererbten Welt glaubt er aus gebundener und pflichtmäßiger Denkart sich im Recht. So ist die Welt des „ewig Gestrigen“, die Wallenstein im Wege steht. Aristokrat in seinem ganzen Auftreten, still verschlossen in sich selbst in vornehmer Zurückhaltung bleibt er sogar dem Feldherrn unbekannt, der in ihm nur den treu zugetanen Freund sieht, und kann unentdeckt seine dunkeln Wege gehn. Auch von dieser Seite wird die Lage Wallensteins deutlich in einer lebendigen Gestalt. Wir erkennen die durchgehende Gesetzmäßigkeit der bildenden Dichtphantasie, für die sich die verwickelte und besondere Welt-situation des Helden in lebendige Menschen umsetzt. So schafft er sein Seitenstück zu den idealischen Masken, den symbolisch repräsentierenden Figuren oder Typen, von denen er bei Shakespeare und Sophokles gesprochen. Indem seine Gestalten ganz individuell, volllebendige Persönlichkeiten sind, stellen sie zugleich Stände und Klassen vor.

Hierbei ist ein echt Schiller'scher Zug, daß alle diese Menschen auch ihre Art Auffassung der Welt aussprechen. Sie haben, möchte man sagen, die Philosophie ihres Daseins. Wir finden es echt Schiller'sch, daß alles dies, was auf der einen Seite so lebendige und saftvolle Anschauung ist, auf der andern sogleich auch Gedanke wird. Der Abenteurer Illo, der ohne Ideen von Zweck zu Zweck, von Gelegenheit zu Gelegenheit seine niedrigen Pläne spinnt, hat seinen einzigen Augenblick der Beredsamkeit dort, wo er seine Göttin, die Gelegenheit preisen kann. Isolan und Buttler sprechen — gleich im Anfang der „Piccolomini“ — jeder auf seine Weise das Bild vom Kriege aus, das sie im

Köpfe tragen, und zeigen mit dieser ihrer Auffassung, was sie selber sind. Ein feiner Zug, daß neben diesen Männern der Tat und des Krieges das Schwächere, mehr in sich zurückgezogene Wesen, Ottavio, der Diplomat, der in der Stille und durch Überredung wirkt, auch in höherem Grade die Gabe der Reflexion, der Betrachtung und Rede besitzt. In diesen wohlgeformten Reden spricht dann sein durch Konvention gebundener Sinn etwa von den alten Ordnungen, den köstlichen unschätzbaren Gewichten und ihrer Wohlthat, oder, nach seiner laxen Weltmoral, von der Unmöglichkeit, im Leben kinderrein zu bleiben. Damit kommt der Horizont der Gedanken, der Ideen in das Werk hinein, die mit diesen Menschen, diesem Geschehen, dieser Situation gegeben sind, — eine gewisse Klarheit und Bewußtheit. Man hat nicht genug darauf geachtet, wie fein die Gabe der Betrachtung sich nach dem Charakter abstuft, und wie — mit wenigen Ausnahmen — jeder bei seinen Erörterungen in seinem individuellen Kreise bleibt. Der alte Einwurf, daß Schiller selber zu sehr durch seine Gestalten die eigenen Reflexionen äußere, findet hier nicht statt.

3. Die Einheit des Gestaltenkreises.

Mit allen Winkeln und Ecken wird die verworrene Lage Mensch und Gestalt. Nun kommt ein Griff großer Kunst hinzu, die eigentliche Dichtertat, die wahrhaft geniale Intuition. Durch ihn bekommt das Vielfältige und in viele Gestalten Auseinandergelegte eine große zusammenhängende Einheit. Alle die Menschen nämlich, sofern sie überhaupt mit ihm zu tun haben, sind nur ein Kreis um Wallenstein und werfen ihr Licht auf ihn. Alle, die in den ersten Szenen auftauchen, mit einziger Ausnahme Quastenbergs, sind seine Geschöpfe und wissen sich als solche, fühlen sich in ihm als das, was sie sind. Alle spiegeln auch in ihrer Weise sein großes dämonisches Wesen. So Illo der Abenteurer; denn ein Abenteurer größten Stils ist auch er und Illo

eine Existenz, wie sie in Nachahmung der seinen sich bilden konnte. Terzky, der durch die Familie emporkam, gehört nicht minder zu seinem Dunstkreis wie Isolan, der Glücksritter. Auch diese Nuance fehlt nicht in Wallensteins Art zu sein und zu wirken. Vor allem aber Buttler, die Gräfin Terzky und Oktavio gehören in diesen Zusammenhang.

Das tiefste, verborgenste, uneingestandene Motiv in Wallensteins Handeln treibt auch den finstern Buttler auf seinen Weg, — die grenzenlose Ehrbegierde, die sich selber alles tut, und die in die blinde Rachsucht umschlägt, wo sie verlegt wird. So fällt Wallenstein durch den Trieb, durch den er sündigt, — Rache durch Rache, der Verräter durch Verrat. Wenn aber im Fürsten noch sonst viel Gedanken, Ziele, Wünsche sich drängen, hier ist der eine in furchtbarer einseitiger Stärke. Daher die Kargheit, die düstere dumpfe Stille um Buttler.

Ein kleines Adelsgeschlecht hat sich mit Wallenstein auf schwindelnde Höhe erhoben, dem Staunen und dem Neide der Welt ausgesetzt. In der Terzky lebt der verzehrende Ehrgeiz des hochstrebenden Geschlechts. Alles, was hiermit zusammenhängt, findet den wahrsten Ausdruck im Weibe. Sie hat die weibliche Strupellosigkeit, die kein Interesse kennt neben dem ihres Hauses. Als rechtes Weib denkt sie beständig an das Urtheil der Welt. Wenn Wallenstein es trüge, zu fallen vor allen Menschen, die seine Erhebung staunend miterlebt, sie trüg's nicht, so gesunken ihn zu sehn. „Wir fühlten uns nicht zu gering, die Hand nach einer Königskrone zu erheben — Es sollte nicht sein — doch wir denken königlich —“, und darum stirbt sie durch ihr Gift, weil sie nicht vor den Augen der Menschen herabsteigen will. Es ist der prachtwoll getroffene Typus des politischen Weibes, das mit seiner kleinen Hand seine Fäden in das mächtige Gespinnst des Schwagers knüpft. Was hier von möglicher Tatkraft lag, hat sie bekommen. Darum hat sie ihren eigenen Mann und die Herzogin blutleer gemacht.

Auch seine gute Frau atmet nichts als Wallensteins Gedanken. Voll Sorge um seine gezwungene Stellung mit dem Kaiserhaus stellt sie alles dar, was ihn im Gemüt verknüpft mit der bestehenden ruhigen Welt. Und als rechte Hausfrau möchte sie alles ver-
söhnen. Ihr fehlt nicht ein Stuch ins spießbürgerlich Familiäre.

Wenn Wallenstein mit seinem großen Sinn den Feind erwägt, den eigentlichen, letzten, mit seiner ungeheuren Macht, so ist es die ewig gestrige Welt in ihrer unüberwindlichen Kraft des Beharrens. Dies ewig Gestrige mit seiner relativen Berechtigung ist Fleisch und Mensch geworden in Ottavio, — wieder einer der Gedanken in Wallensteins Bewußtsein, — die Gegengestalt, für die alles ein Erbe, gegen den großen Abenteurer, der alles aus sich selber ist. Nun bleibt es eine dichterische Erfindung der feinsten Art, wie der klare und kluge Wallenstein an diesen Menschen, an Ottavio gebunden ist in einer irrationalen Zuneigung. In sich selber, in seiner Liebe trägt er das Gift, das ihn verdirbt. Die alte bestehende Welt zieht ihn ins Verderben, wie zum Zeichen, daß auch, wer am freisten in sich selbst und der eigenen Kraft ruht, vom Bestehenden nicht ganz sich löst.

Alle diese Gestalten zusammen sind Er. Seine Gedanken und Wünsche sind in ihnen auseinandergetreten. Und was sie auch leben, sie leben ihn.

Es ist etwas Großes, was damit gewonnen wurde. Wie steht er jetzt vor uns mit der ganzen Fülle seiner Natur, da in diesem ganzen Leben er selber Gestalt geworden ist. Über alle emporgehoben in überragender Größe verhält er sich wie der Makrokosmos zu allen diesen Mikrokosmen. Andererseits auch, in all dem Gewimmel von Handlungen, die in dem Stück vorgehn und vorgehn müssen, ist doch immer nur dieser große Mensch in Frage, ein Mensch von höchster Bedeutsamkeit; denn er ist eine Welt. So wahrnt der Dichter in aller Fülle des Stoffes den rein menschlichen Anteil. Der große Mensch und sein Schicksal ist alles; tief

unter ihm bei den geringeren Menschen bewegt sich das Spiel der Intriguen als das Lebenselement der historisch-politischen Welt.

Wir schauen einen Augenblick auf Schillers Arbeit zurück. Eine riesige Stoffmasse sollte in allen Beziehungen deutlich werden und für die Handlung sich beleben. Da gingen ihm jene höchst lebendigen Gestalten auf, in denen die Situation sich selber — möchte man sagen — analysiert. Mit Wallenstein aber ist eine Welt in Frage. Nun, — alle diese Menschen sind seine Welt, sind er. So ist das unendlich Mannigfaltige in einer großen menschlichen Einheit bezwungen.

Man rühmt es an Raffael, daß die Ungunst der Wände, die er zu bemalen hatte, seine Phantasie nicht lähmte, sondern im Gegenteil in ihm Anlaß großer künstlerischer Erfindungen wurde, wenn er etwa einen emporspringenden Fensterbogen in die Perspektive eines Saals mit hineinkomponierte. Wir finden den gleichen Prozeß höchster schöpferischer Genialität hier im dichterischen Verfahren Schillers. Auch ihm entspringt die Erfindung aus den Schwierigkeiten des Stoffes selbst. Wie dort die Raumunbill selber in Malerei sich umsetzte, so hier die historische Stoffunbill in Dichtung.

Schon bis zu dieser Stelle bemerken wir genau dieselbe Art zu gestalten wie in „Wallensteins Lager“. Wieder war eine Masse in dichterisches Leben umzubilden. Wieder mußte sie in Typen lebendig werden. Wieder geht sie in eine Einheit zusammen. Und diese Einheit ist Wallenstein. Nur war es dort an der farbigen Schilderung genug. Hier mußte Licht gemacht werden für eine verwickelte Handlung. In Wallenstein selbst und allen einzelnen war die Erfindung vor ein weit schwierigeres Problem gestellt.

Aber bis in diesen letzten Zug hinein bilden sich doch noch die Eigenheiten seiner Jugend durch. Die Lust an der Intrigue hat früher oft sein Stück erdrückt. Jetzt hat er sie sicher angesiedelt in ihrem eigenen geschlossenen Bereich. Ja, schon im „Fiesko“ findet man eine völlig ähnliche Anlage. Der Held wird in der

Höhe gehalten. Alle Intriguen liegen auf dem Mohren. Keinen Punkt gibt es, an dem man den unermesslichen Fortschritt Schillers so vor Augen hat. Dort die eine stark karikierte Gestalt des Intriganten, — hier diese ganze, in objektiver Realität hingestellte Welt der Generale, Staatsmänner und politischen Frauen.

Auch die ganz besondere Schwierigkeit des Wallensteinstoffs hat Schiller durch seine Art der Gestaltung völlig überwunden. Wallenstein soll fallen durch die innere Notwendigkeit der Lage, in der er ist. Also muß diese uns deutlich gemacht, in ihr sein Fall vorbereitet werden, wobei er selber durchweg passiv bleibt. Diese für den Tragiker überaus schwierige Situation verliert ihr Bedenkliches, wenn auch ohne das Handeln des Helden dennoch sein Leben und Wesen allein in Frage ist. So liegt die Sache bei Schillers Wallenstein, dem Makrokosmos zu allen den geschäftigen Mikrokosmen. —

4. Die Gestalt Wallensteins.

Nach der Anlage, die Schiller gewonnen, steht die Wallensteingestalt im Mittelpunkt des Ganzen. Man darf behaupten, das ganze Werk ist eigentlich eine fortschreitende Analyse des tragischen Helden.

In den Expositionsakten tritt er selber zurück; aber gerade in ihrer reichen, vielseitigen und bunten Bewegung erscheint er als der Zielpunkt aller dieser Menschen. Ihrer aller Leben und Existenz ist durch ihn gemacht. Sie leben nur im Gedanken an ihn. Er ist der selbstherrliche Mittelpunkt einer ganzen gefährlichen Welt. Dies ist der Gedanke, der in der großen Audienzszene der Piccolomini (II.) den deutlichsten Ausdruck findet.

Nun treten wir in die Krisis des Geschehens hinein. Der verhängnisvolle Entschluß wird in schwerem Kampfe gefaßt. Es sind die Höhenzonen, mit denen Wallensteins Tod beginnt (etwa I₄₋₇, II₁, 2). Hier werden wir mehr ins Innerliche geführt.

Wallenstein ist auch die Zusammenfassung aller dieser Menschen und ihr Bewußtsein. Alle die Motive, die für das ungeheure Wagnis in Frage kommen, die einzeln alle jene verschiedenen Menschen bewegen, treten in diesem großen Gedankenkampf klar und bewußt hervor. Ja, die Weltanschauung, zu der sie alle schwören, die sie aber nur dumpf in sich tragen, — er spricht sie in voller Klarheit aus, die Weltanschauung des Realisten, der mit Kräften allein rechnet und nicht mit Ideen, mit äußeren Zwecken und nicht mit dem Selbstzweck des Guten. Damit kommt auch jener Zug in ihm zu seiner vollsten Entwicklung, den wir an allen fanden, — daß sie nämlich nicht nur Typen sind, sondern auch die Weltanschauung, die Philosophie dieses Typus aussprechen. Es ist ein Merkzeichen der Schillerschen Kunst, daß mit dem Handeln seiner Menschen auch die in ihnen lebenden Ideen mit in Frage kommen, mit Wallenstein einer der beiden Grundtypen von Weltanschauung, der realistische. Daher ergeben sich diese Szenen mit innerer Notwendigkeit.

Wallensteins Gestalt ist damit nicht erschöpft. Dies alles, möchte man einigermaßen grob sagen, macht doch immer nur seine Außenseite, durch die er eine Welt ist. Die Innenseite fehlt noch, durch die er allein er selber wäre. Mit ungemeiner Feinheit löst Schiller das rein Individuelle vom Allgemeinen. In dem bisherigen liegt, daß Wallenstein an Fülle der Natur über seine ganze Umgebung hoch emporragt. Schiller unterstreicht diesen Zug: er ist nun auch völlig einsam, in sich zusammengefaßt, ihnen allen ein Rätsel. Dies ist der Fortschritt: erst in sich ruhend, der Größte, dann dunkel verschlossen in sich selbst. Der Ausdruck hierfür ist sein Verhältnis zu den Sternen, wie es gerade in den Höhen-atten uns vor Augen tritt. Hierdurch steht er, all den bloßen Realisten gegenüber, von vornherein in einer andern Welt.

Wenn dies seine Stellung über den andern vollendet und insofern in das ganze Bild hineingehört, andererseits vollendet

es auch das Ganze seiner Denkweise, schließt es ab und gibt ihm die entscheidende Wendung des tragischen Charakters. Der Glaube an die Sterne ist ein Ausdruck der Überzeugung von der Notwendigkeit und Urbestimmtheit alles Daseins und Geschehens. Mit dieser Überzeugung ist das Wesen der realistischen Denkart ausgesprochen, die also im Sternenglauben symbolisiert wird und gleichsam in die Anschauung tritt.

Hier liegt der feine Übergang in das Tragische. Es kommt doch in der Abhängigkeit von den Sternen und sonstigem geheimnisvollem Wunderwesen etwas Irrationales in die Gestalt hinein, — in dem, was den Realistenglauben vollendet, der Bruch in den Realismus, der sonst im nüchternen Wägen und Nutzen der unmittelbar vorliegenden Verhältnisse besteht.

Wallenstein ist hier nicht allein mehr der große Realist. Es ist der Zug, der ihn unter seiner Umgebung charakterisiert. Etwas beinahe krankhaft Individuelles, in sich selbst Beschränktes steckt darin, — der Glaube an sich selbst als an ein bevorzugtes Wesen, das zu den dämonischen Mächten in einem besonderen Verhältnis steht, und dem die Sterne sprechen, — die Entscheidung immer allein aus sich und den eigenen Grübeleien heraus, auch wo die anderen noch so verständig raten, — das in die Vermessenheit übergehende Vertrauen auf das Selbst allein.

Da beachten wir den höchst bedeutenden Zug, daß der astrologische Glaube sich wirklich erst in ihm entwickelt hat, als sein Selbstgefühl den ersten Bruch bekam. Die Herzogin berichtet es (Wallensteins Tod III. B. 1402): „seit dem Unglückstag zu Regensburg, der ihn von seiner Höh herunterstürzte, ist ein unsteter, ungesell'ger Geist, argwöhnisch, finster über ihn gekommen. Ihn floh die Ruhe, und dem alten Glück, der eignen Kraft nicht fröhlich mehr vertrauend, wandt' er sein Herz den dunkeln Künsten zu, die keinen, der sie pflegte, noch beglückt.“ Es ist ein Wiederherstellen des unstet gewordenen Geistes durch die Flucht zu überirdischen

Mächten. Dazu gehört Gordons Erzählung (IV, B. 2548 ff.), daß er bei einem Fall zwei Stoß hoch aus dem Fenster wohlbehalten blieb und sich nun für ein begünstigt und befreites Wesen hielt. „Und fest wie einer, der nicht straucheln kann, lief er auf schwankem Weg des Lebens hin.“ Gerade dazu bemerkt Buttler (B. 2563): „Von diesem Tag an, sagt man, ließen sich Anwandlungen des Wahnsinns bei ihm spüren.“

So steht er vor uns: alle andern überragend, von Natur und Geschick ein Begünstigter, von grenzenlosem Glauben an sich erfüllt und dämonisch vorwärts getrieben, in den überirdischen Künsten das verlorene Gleichgewicht wieder herstellend, als ein gewaltiger Weltherrscher und dann wieder eigensinnig verschlossen gegen die Welt. Ein Zug ist im andern gegründet; er ist Genie und Wahnsinniger zugleich. Aus dem Genie hat der Wahnsinn, vielleicht auch aus dem Wahnsinn die geniale Kraft sich entwickelt: eine dämonische Einheit. Das Irrrationale, das mit der Individualität in jedem Fall gegeben, hat hier seinen starken Ausdruck. So hängt das Astrologische mit dem Ganzen seiner Natur zusammen, ist damit individuell und also wahr geworden. Wenn er nun durch irrtümlichen Wunderglauben zu Falle kommt, so fällt er durch sich selbst, durch die eigene Vermessenheit, ja durch die eigene Natur. Der große Bruch in ihm ist sein Unglück und wird sein Schicksal.

Damit ist das Wort gesprochen, das für den Wallensteincharakter wie für die tragische Gestaltung des Werks das letzte ist, das Wort: Schicksal. Die Idee, die sein ganzes Denken beherrscht, mit der wir seine ganze Stellung und Bedeutung im Drama erst wirklich verstehen, ist die Schicksalsidee. Auch das Schicksal bedeutet zunächst nur die große Notwendigkeit im Zusammenhang der Dinge. Wie Wallenstein sagt: „Bahnlos liegt's hinter mir, und eine Mauer aus meinen eignen Werken baut sich auf, die mir die Rückkehr türmend hemmt.“ Noch deutlicher: „In meiner Brust war meine

Tat noch mein, einmal entlassen aus dem sichern Winkel des Herzens, ihrem mütterlichen Boden, hinausgegeben in des Lebens Fremde, gehört sie jenen tückischen Mächten an, die keines Menschen Kunst vertraulich macht.“ Diese Grundidee vom Schicksal hat ihren einfachsten Ausdruck später in der „Braut von Messina“ gefunden: „Ein großes Lebendiges ist die Natur, und alles ist Frucht und alles ist Samen.“

In dem großen Zusammenhang der Dinge und ihrer Notwendigkeit entziehen sich unsere Taten der Berechnung, — die ungeahnten Folgen ergreifen uns unvermuthet, — das sind Schicksalsgewalten. Nie hat ein denkender Betrachter des Lebens hierüber anders gedacht. Insoweit stehen wir alle auf dem Boden der Schicksalsidee.

Wallenstein glaubt in diesem Sinne an dunkle Wirkung und Gegenwirkung. Wie der Kaiser gestraft wird durch ihn, das Werkzeug seiner Herrschsucht, so wird der Rache Stahl auch schon für seine Brust geschliffen sein. In diesem riesigen Zusammenhang ist unsere Natur auch eine, aber nur eine wirkende Kraft. „Recht stets behält das Schicksal, denn das Herz in uns ist sein gebieterischer Vollzieher.“ Wir sind klein vor dem All, und das All ist eine in notwendigen Wirkungen unablässig sich beweisende Gewalt.

Von hier entwickelt der Dichter die im tiefsten Sinne ironische Tragik seines Helden. Er behält recht, wie ja sein Gedanke unzweifelhafte Wahrheit enthält, aber recht behält er, indem er selber zum Opfer jenes Schicksals wird, das er so überlegen und klug berechnen und vermeiden will. Er bekommt recht, — wirklich spricht zu ihm als einem Auserlesenen das Schicksal in den allerdeutlichsten Winken. Aber nur gerade jetzt, da jeder es hört, ist er taub dafür, der sonst so ängstlich auf seine Stimme gelauscht. Der immer ins Klare gesehn, geht dunkel mit der Binde um die Augen in den Tod. Und gerade dies wird zum Zeugnis der Schicksalsgewalt

des Lebens, daß sie da ist, wo man sie nicht vermutet. Über den kleinen Menschen in seiner Blindheit schreitet sie fort.

Auch in seinem Fatalismus erscheint Wallenstein wie einer von jenen, die in einem gewaltigen Weltganzen stehn und mit ihm rechnen. Aber — — da ist wieder der Bruch in ihm: da er sich offenbar verrechnet, soll es wider Sternenlauf und Schicksal sein. Nicht einmal sich selber kann er bekennen, daß er sich geirrt. Es ist die ganze kleine Eigenwilligkeit des vermessenen Individuums, das sich gegen das ungeheure Wirkliche behaupten will. Und nun streckt es in seiner Blindheit ihn, der sich für den einzig Schauenden hielt. Aber seine Blindheit ist die notwendige Folge des Bruchs in ihm — eine wahrhaft tragische Wendung.

Es ist also nichts damit, daß Schiller infolge einer unbegreiflichen theoretischen Verblendung den Schicksalsgedanken in seine reife Dramatik aufgenommen habe wie eine unmoderne antike Frage, ein mystisches, jenseitiges und jenseits der Menschenkräfte wirkendes Fabelwesen. Vom Schicksal spricht er als ein Dichter, der das Ganze des Lebens zum Gegenstande seiner Dichtung macht, die letzten verborgenen Zusammenhänge, in denen der Mensch mit seinem Wesen nur eine mitwirkende Kraft ist. Aus diesen Zusammenhängen sieht er die tragischen Fügungen hervorgehn, so daß in ihnen das Menschenleben als solches eine furchtbar große und tragische Sache wird.

In dieser seiner Tragik als Schicksalsgestalt tritt Wallenstein erst in den letzten Akten völlig hervor. Hier erhält das Bild seines Charakters den entscheidenden Zug. Erst wo sich sein Schicksal erfüllt, tritt seine Verblendung vollkommen an den Tag. Und so erscheint, wie wir sagten, das Werk als ein fortschreitendes Auseinanderlegen, eine immer tiefere Entfaltung dieses düsteren Charakterbildes. Das ganze Stück faßt sich in ihm zusammen, der zuerst dieser Welt Blick- und Mittelpunkt, dann ihr Bewußtsein,

endlich ihr Schicksalszusammenbruch ist. Dies ergibt durch alle Akte hindurch das leitende Motiv der dichterischen Intuition.

5. Max und Thekla.

Ein solches Werk will in allen seinen Fasern durchdacht sein. Schon bis hier finden wir das völlige Gleichgewicht der genialen Erfindungskraft, durch die ein neues Lebensbild hervortritt, und des durchgreifenden Kunstverständes, der aus den Bedingungen des Stoffs heraus und für die Form der Tragödie die Mannigfaltigkeit und Einheit des Werks herausstellt. Aber das ist noch nicht die ganze Masse des Stücks. Die kleinere Hälfte fehlt, die Geschichte von Max und Thekla.

Die finstere Tat beginnt, indem Wallenstein seine Familie zu sich holen läßt. Der junge glänzende Oberst Max Piccolomini holt sie, verbringt Wochen in der Nähe Theklas, und — allzu natürlich — sie fangen an sich zu lieben. „Der Zug des Herzens ist des Schicksals Stimme“, meinte Thekla. Ihr Schicksal jedenfalls wird diese Liebe, ein Teil der großen Schicksalsgeschichte, die sich an Wallenstein knüpft.

Ohne Verbindung mit den Gedanken der andern gehen sie ihren Weg. Für Wallenstein ist auch die Tochter ein Stück Politik. Ein fürstlicher Schwiegerohn wird eine Stütze in seinem Kampfe sein. Max und Thekla kommt kein Gedanke, daß der Jüngling die Augen nicht zu ihr erheben dürfe als zu seiner Braut. Sein Vater hat Wallensteins Schicksal in der Hand; Max weiß nichts davon.

Sie leben in einer andern Welt. Sie sind nicht wie die andern aufgegangen in dem Spiel ehrgeiziger Interessen und selbstischer Pläne. Ihr Glaube an die Menschen ist arglos. Inmitten von allen diesen, die nach äußeren Zwecken unruhig rennen, tun sie das Zweckloseste, das in seiner holden Zwecklosigkeit sich selber Zweck ist: sie lieben.

Als der Welt noch nicht verfallene, als schuldlose Menschen lassen sie sich einzig leiten von dem natürlichen Adel ihres Gefühls, aus reinem Herzen unschuldig, durch reines Gefühl gut. Nach Schillers Ausdruck: sie sind schöne Seelen. Nach allen den Beziehungen, in denen sie erscheinen, hat Schiller sie den andern entgegengesetzt. Thekla sagt zu Max über die Terzty: „Trau niemand hier als mir. Ich sah es gleich, sie haben einen Zweck.“ Oktavio zu Max, da dieser in seiner Kinderreinheit ihm gegenübersteht: „Wohl wär es besser, überall dem Herzen zu folgen. Doch darüber würde man sich manchen guten Zweck versagen müssen.“ Wallenstein zu Max in der gleichen Lage: „Ja, wer durchs Leben gehet ohne Wunsch, sich jeden Zweck versagen kann, der wohnt im leichten Feuer mit dem Salamander Und hält sich rein im reinen Element.“ Nicht geknechtet durch äußere Zwecke erkennen sie noch als einziges Gesetz ihres Lebens das deutliche Gebot des Guten, dem sie in lauterem Gefühle geweiht sind. So stehen sie neben allen den Realisten, deren größter Wallenstein selber ist, als Idealisten, und mit ihnen vollendet sich der Kreis der Menschheit.

Weil sie Wesen eigener Art sind, haben sie ihre eigene Handlung für sich. Und natürlich ist es eine Liebeshandlung. Jedes liebt im andern die Ergänzung und Spiegelung des eigenen Seins, der eigenen schönen Menschlichkeit. Sie schließen sich aneinander in sicherem Vertrauen, in freier Hingabe, als in der Welt, wie sie ist, Verlorene und Einsame, zu einander Gehörige. Der Geist des Guten in ihnen sucht den andern. Eine Liebe jener Art, von der Schiller in der Abhandlung „über Anmut und Würde“ spricht. „Es ist der Gott in uns, der mit seinem eigenen Bilde in der Sinnenwelt spielt.“ In dieser Liebe finden sie ihr Glück.

In der Abhandlung „über naive und sentimentalische Dichtung“ erklärt Schiller: die Idylle sei die poetische Darstellung unschuldiger und glücklicher Menschheit. So leben diese eine Idylle.

Es ist ein Gedicht für sich inmitten der Tragödie, — eine Idylle im rauhen und häßlichen Lärm des Krieges und Verrats.

Wie Schiller seit dem „Carlos“ sich gewandelt hat, tritt nirgends deutlicher als hier hervor. Bis zum „Carlos“ war ihm der Idealist wenigstens der geborene Prätendent, wenn auch nicht der Herrscher der Welt. Jetzt gilt die Welt ohne Rest als das Gebiet der Realisten. Die Idealisten bilden eine kleine verlorene Gemeinde für sich. Fast zu sehr betont Schiller den weltfremden Charakter. Aus seiner Entwicklung erklärt sich das. Er zeigt mit Stolz und erarbeitet in reiner Hingabe den neuen Gewinn, die Sicherheit des Blicks für das reale Lebensgetriebe, mag aber doch die Menschen seiner früheren Art nicht ganz vermissen. So stehen sie im „Wallenstein“ noch unvermittelt nebeneinander.

Früher hatte Schiller sich genug tun wollen in einer Idylle größten Stils, hatte die Erhebung des Herakles zum Gott schildern wollen, um einmal das Göttliche des Menschenlebens unmittelbar ins Gedicht eintreten zu lassen. Diese Idylle war ihm nicht gelungen. Hier wurde sie ihm möglich, weil er das idyllische Leben tönt durch den Gegensatz gegen die gewöhnliche Wirklichkeit und es dadurch ins Licht setzt.

So sehr Max und Thekla ihre eigene Welt bilden, so innig sind sie mit dem Geschehen des Ganzen verbunden. Alle jene, von denen wir früher sprachen, waren Wallensteins Geschöpfe, aber eigentlich nur durch Zufall. Auch er ist für sie nur das Mittel, die eigenen Zwecke zu erreichen. Was jene durch Zufall, sind diese in Wahrheit, Wallensteins Geschöpfe: sie seine leibliche Tochter, er sein geistiger Sohn. Was von jenen allen ihm keiner gibt, geben sie ihm: Liebe. Was er keinem von allen gibt, was in seiner auf Wirklichkeiten gestellten Natur beinahe eine Inkonsequenz, gibt er ihnen: Liebe. Ebenso wiederholt sich in der eigensten Weise, was dort galt, — daß auch diese Wallenstein spiegeln, nur nicht wie die früheren in einem einzelnen Zug, einem Motiv, einem

Gedanken seines Bewußtseins. Sondern der Inbegriff seines Wesens ist in Frage, wie es erscheint im Glauben der Liebe, die ihn in seiner Ganzheit nimmt, absolut also oder in der Art des Idealisten, den die große Kraft als ein wunderbares Naturschauspiel entzückt, solange er sie noch nicht in ihrer Feindschaft mit dem Sittlichen gesehen. Man höre Max, wie er vor Questenberg das Bild des Fürsten zeichnet: die mächtige Natur, nur vom Drafel in sich selber abhängig, allen kleinen Naturen ein Greuel, alle Kräfte in seinem Umkreis weckend, das königliche Leben der Herrscherseele. So spricht der Idealist, der von ihm nichts will, der ihn aus sich selbst versteht und liebend in sich selbst verklärt. Sie verklären auch die dunkle Seite seiner Natur. Nur bei ihnen findet seine astrologische Mystik einen Widerschein. Er wird in seiner Wesenheit aufgefaßt, wie das reine Herz ihn glaubt.

Er wird auch er selbst erst ganz durch sie, — das Herz kommt hinzu, von dem wir bis dahin wenig gemerkt haben. Schiller bleibt in seiner genialen Art der Darstellung, daß in den Menschen, die Wallensteins Kreis sind, dessen mächtige Natur in ihren einzelnen Zügen sich auseinanderlegt und deutlich macht. —

Damit erschließt sich die tiefe Bedeutung der Liebesjenen im Zusammenhang des Werks. Die Sprößlinge der beiden Todfeinde beginnen ahnungslos sich zu lieben. Nun ist das erste, daß der Jüngling sein Ideal verliert, an das er glaubt, und auf das sein Glaube an die Welt gegründet war, — die tief melancholische rechte Jünglingsgeschichte. Nach diesem furchtbaren Schmerz steht er allein vor der häßlichen Wirklichkeit der Dinge. Aber das ist noch nicht das Ende: sie, die Unschuldigen, müssen mit Glück und Leben zahlen für die Schuld der Väter. Die Entwicklung geht über sie hin, das furchtbar gleichgültige Schicksal stampft sie nieder. Wie er so notwendig kommt, so unaufhaltsam, dieser unwiederbringliche Verlust der ganz Unschuldigen in ihrer Schönheit, ihrer Jugend, ihrem Adel — das macht ihre Geschichte so rührend. Die Idylle geht über in die Elegie.

Das alles ist aus Schillers persönlichster Anschauungsweise hervorgeholt: das Gegenbild des Idealisten neben den Realisten, womit der Kreis der Menschheit sich vollendet. Er schildert das Schicksal, das solchen Menschen in der Wallensteinwelt bereitet ist. Kein Platz für die Guten und Reinen ist bei dem Tun Wallensteins und Oktavios. So fällt etwas wie das Licht des sittlichen Urteils über deren Taten, — kein Platz für dieses schöne Menschentum, das mit seiner Jugend und Unschuld Glanz, Licht und Wärme in das kalte Leben hineinbringt. Ohne sie, ohne die Schönheit wird es öde und kalt. Das fühlen auch die, die in blindem Eigenwillen nur das Ihre suchen. Immer wieder wird in der harten Wirklichkeit, in der Wille an Wille, Zweck an Zweck sich zerstößt und über den ewig Blinden die Behängnisse sich erfüllen, die Blüte der Schönheit zerrieben und niedergestampft. So klingt aus der innerlichsten Anschauung Schillers und dieses Werks das Wort der Thekla: das ist das Los des Schönen auf der Erde. Man hätte die starke Symbolik des gleichgültig daherstampfenden Reiterregiments nicht verkennen sollen. Ebenso aus der ganzen Tiefe der Anschauung Wallensteins entsprechendes Wort in den wehmutsvollen Versen, die zu den schönsten der deutschen Literatur gehören: „Die Blume ist hinweg aus meinem Leben, und kalt und farblos seh ich's vor mir liegen. — — Was ich mir ferner auch erstreben mag, das Schöne ist doch weg, das kommt nicht wieder.“ Die ganze tragische Melancholie des unruhigen Menschenlebens, könnte man in Schillers Sinne sagen, liegt darin, daß es das Schöne nicht verträgt.

Die Erfindung setzt uns in das Innerste der ästhetischen Weltanschauung Schillers hinein. Wie viel bedeutete diesen Menschen die Schönheit! aber wie tief faßten sie sie auch! In dem schönen Menschen erscheint das mit dem Guten und mit sich selber einige, in sich selbst befriedigte Herz, die Fülle und Wahrheit des Lebens, das Ganze, Letzte, was wir suchen. Er wird dadurch der Ausdruck

unserer höchsten Sehnsucht, er, in dem das zarte Leben ein in sich selber selbiges Kunstwerk, eine große Dichtung wird. Darum sah Schiller in seiner Geschichte von Max und Thekla den „poetisch wichtigsten Teil“ der Handlung. Sie bringt die menschheitliche Bedeutung in das Stück hinein. Wir begreifen hier, wo sich die Ideen gewissermaßen sichtlich in das Gedicht hineindrängen, die Krisis der dichterischen Gestaltung. —

Es ist lehrreich und bedeutsam, daß die Abneigung der modernen Leser gerade gegen die Szenen von Max und Thekla gerichtet ist. Sie, die für Schiller sein Werk erst in sich selbst vollendeten, so daß es ihm ohne sie nichts als eine rohe und plumpe Aufreihung zufälliger Fragmente gewesen wäre, — sie erscheinen dem Heutigen oft als eine überflüssige und lästige Zugabe, häßlich, verstiegen, unwahr und unerträglich. Es müßte also die menschliche Gestaltung Schiller mißlungen sein; die Sache wäre schemen- und ideenhaft geblieben.

Aber es fehlt wohl manchem das Verständniß für diese absoluten Naturen, zu denen Max gehört. Und doch sind sie wahr, — hier trifft der Vorwurf nicht den Dichter. Unsere Schauspieler verstehen es auch, geben Max einen gewissen unwahr-schwärmerischen Ton, wohl gar einen weinerlichen, während die ganze Gestalt — am meisten in der Auseinandersetzung mit Wallenstein — Kraft und Selbstgewißheit atmen muß. Thekla ist so recht, was man ein feines Kind nennt. Hier gilt es die entzückende, ganz Natur gewordene Verbindung treffen des gesellschaftlichen und des natürlichen Adels. Freilich liegt Schiller der unreflektierte Gefühlsausdruck, der Naturlaut nicht sehr, ihm, dem wir eine neue Klarheit über das Leben verdanken. Es mag daher sein, daß sie zuweilen mehr aussprechen, was der Dichter sich unter ihnen und ihrer Lage im Stück denkt, als was zu sagen jungen und reinen Herzen in ihrer ersten Liebe natürlich ist. Die Größe der Grundkonzeption hätte man doch nicht übersehen dürfen.

Über man ist wirklich auch an den Zügen großer und echter Poesie in diesen Szenen achtlos vorbeigegangen. Es ist so fein, wie Max nur sie im Kopfe hat, ganz Gefühl, ganz Liebe ist, — sie aber zugleich noch verständig bleibt für beide und die Augen für die Welt umher offen behält. Als hätten sie die Naturen ausgetauscht, er Weib, sie Mann, ganz der Liebe gemäß, in der zwei Wesen ineinander aufgehn und jedes in das Lebensgefühl des andern tritt. Er wird schwach in der Liebe, sie aber stark, — er verzweifelt und verzagt, — in der rechten männlichen Ungeduld, die über alles mit eins hinaus sein will. Sie aber hat bei jeder Schwierigkeit den unbeugsamen Mut, — recht ein Mannesideal vom liebenden Weibe, ein heldenhaftes Mädchen. Herrlich, in der vollsten Wahrheit des Mädchens, das um seine Liebe kämpft, antwortet sie der Gräfin Terzky, die mit ihrem Vater droht: „Ihm denkst du's abzuzwingen? Wisse, Kind! Sein Nam ist Friedland.“ Thekla: „Auch der meinige. Er soll in mir die echte Tochter finden.“ Rührend wendet sich ihr Vertrauen, das in der Welt keinen Freund hat, zu Gott in der rechten Andacht der Liebe, die sich als das größte Wunder weiß und darum Wunder glaubt. Max: „O werden wir auch wirklich glücklich werden?“ Thekla: „Sind wir's denn nicht? Bist du nicht mein? Bin ich nicht dein? — In meiner Seele lebt ein hoher Mut, die Liebe gibt ihn mir. — Ich sollte minder offen sein, mein Herz dir mehr verbergen, also will's die Sitte. Wo aber wäre Wahrheit hier für dich, wenn du sie nicht auf meinem Munde findest? Wir haben uns gefunden, halten uns umschlungen fest und ewig! Glaube mir! Das ist um vieles mehr, als sie gewollt. Drum laß es uns wie einen heil'gen Raub in unsers Herzens Innerstem bewahren. Aus Himmels Höhen fiel es uns herab. Und nur dem Himmel wollen wir's verdanken. Er kann ein Wunder für uns tun.“ — Das ist große und echte Liebespoesie, von der Unsinnlichkeit und Zartheit Schillerscher Liebe, für die man sich

durch ein paar Äußerlichkeiten das Verständniß nicht soll versperren lassen.

Übrigens erkennt man hier den Wandel der Zeiten. Denn wie Schiller an Körner berichtet, brachte bei allen Vorstellungen das eigentlich Poetische, ja Lyrische, also dieser Teil immer den sichersten und tiefsten Eindruck hervor. Mag er denn also in höherem Grade als die andern Zeitfarbe tragen! —

Wir wollen verfolgen, wie Max und Thekla auf ihrem Gange durch das Werk ihre eigentümliche Mission erfüllen. Unberührt geht Thekla an den Andeutungen der Terzky, ebenso unberührt Max an den Intriguen der Generale vorbei. In plötzlicher Klarheit, mit einem Schläge tut sich gerade ihnen die ganze Lage auf, wieder in zwei einander genau entsprechenden Szenen, Max durch Oktavio, Thekla durch die Terzky, — die innerlich völlig unterwühlte Lage, bei der es sich für sie sofort um das Verhältnis zu den liebsten Menschen, um deren Heil, um ihr eigenes Lebensziel, ihr Glück und ihren Frieden handelt. Blichartig ist mit der Klarheit für sie sofort die Gewißheit des namenlosen und unabwendbaren Unglücks da. So bilden sie die eigentliche Achse des Stücks, und durch sie fällt das Licht der Idee auf das Geschehen.

Von tief symbolischer Wirkung ist es, wenn mitten in Wallensteins schwerem Kampf Max gemeldet wird. Die Stimme des Guten ist vor der Thür, das Leben mit den Reinen, von dem er sich abkehren will, gerade da er nach einem Ausweg ruft, ja, nach einer älteren Handschrift, nach einem Freund. Vielleicht fiel sie in die Wagschale für das Rechte. Aber Max wird abgewiesen. Warum? weil die Terzky, die nur an ihre kleine Intrigue denkt, meint, daß er um Theklas willen da ist, — eine feine tragisch-ironische Spitze. Erst nach der Entscheidung kommt sein Wort — zu spät — in der gewaltigen Szene mit Wallenstein, die in zwiefacher Beziehung zu den früheren Entwicklungen steht: wie Oktavio durch die Berufung auf die Zwecke, die man erstrebt, sich vor Max rechtfertigt,

genau so tut es hier Wallenstein, nur um so viel mächtiger, als er die mächtigere Natur ist, nicht im bequemen Gehenlassen laxer Weltflughheit und Weltmoral, sondern man möchte fast sagen: mit philosophischer Bewußtheit durch das Glaubensbekenntnis des Realisten. Hier treten Realismus und Idealismus sich entgegen mit der gleichen Kraft, Wallenstein im Vertrauen auf seine noch ungebrochene Macht über Max, Max im entscheidenden Augenblick seiner Entwicklung. Er wird jetzt mündig und stellt sich auf sich selbst. So ist er der einzige im ganzen Stück, der selbständig und aus eigenem Rechte von Wallenstein sich löst.

Wie zu der Auseinandersetzung Maxens mit Oktavio, so bildet die Szene das Gegenstück zu den Überredungskünsten der Terzky bei Wallenstein. Wie diese die politischen, kehrt Max die sittlichen Gründe hervor, — wie diese alles, was Wallensteins Tat entschuldigt, er, was sie brandmarkt. Nur denkt jene an das Auge der Welt, er an das Angesicht Gottes. Wie aus der besseren Seele der Menschheit kommt das Urtheil, daß Wallensteins Unternehmen ruchlos ist. Wieder erscheint der junge Max als das Gewissen im Leben des Stücks.

Der Realist rechnet mit Kraft, Stärke, Klugheit und List; Leben und Sichbehaupten ist alles. Der Idealist kennt in allem die letzte Frage: ist es gut? darf es sein? kann es bestehen vor Gott? Und so in diesem Falle: alles, nur kein Verrat! Es ist der ewige Gegensatz des Politikers und des Ethikers, wie er in Platons Gorgias den ersten Ausdruck gefunden hat, unsere Tage wieder erfüllt und nicht mehr verschwinden wird. Das ganze große Ringen der Weltanschauungen dringt hier in Schillers Dichtung hinein. Sein Bild vom Leben wird vollständig, da die entgegengesetzten Menschentypen an ihm Anteil bekommen.

Um das reine Herz zu wahren, löst sich Max vom Vater und vom väterlichen Freunde. Aus allen Beziehungen, die ihn an die Welt gebunden, schält er sich heraus. Er steht allein.

So vollendet er den Abfall von Wallenstein, muß ihn vollenden, er allein nicht um eines äußern Zwecks willen, sondern weil er gut bleiben will. Die große Szene bekommt ihr Furchtbares, weil bei der tragischen Kluft, welche die Menschheit scheidet, Wallenstein ihn gar nicht verstehen kann. Er versteht die Weise des Idealisten nicht. Es vollzieht sich ein Notwendiges, was er nicht begreift, was in sein innerstes Leben faßt, woran er nicht glauben kann. Und was bis dahin ein Unglück war, wird nun ein Leiden. Sonst kann es höchstens ans Leben gehn. Hier bricht es ihm das Herz.

Er vermag sich Max überhaupt nicht außer sich zu denken. „Gehörst du dir? Bist du dein eigener Gebieter, daß du der Täter deiner Taten könntest sein. Auf mich bist du gepflanzt, — — mir angehören, mir gehorchen, — das ist deine Ehre, dein Naturgesetz.“ — — Es ist wieder die entscheidende Stelle des großen Abfalls. In einen schweren Kampf der Herzen setzt sich das bis dahin nur äußere Geschehen um.

Die Entwicklung von Max und Thekla geht hier durch die eigentliche Krise: in dem Streit der Pflichten, unter dem Anprall schmerzlicher Gefühle bewahren sie die Reinheit ihres Sinns. Was bis dahin ein holdes Geschenk des Glücks, wird ihre eigene Tat. Sie wandeln sich aus schönen in erhabene Seelen. Wehmütig erschütternd tritt in all dem Wirbel von Berrat und Argwohn das reine große Vertrauen hervor, in welchem die holde Innigkeit ihres Verhältnisses sich vollendet, indem er sie um die Entscheidung fragt und sie auch bekommt. Denn so liebt der Mann im Weibe die Einheit des Herzens mit sich selbst, die ihm in seinem unruhigen Leben fehlt. Aus der bewahrten Herzeinheit heraus entscheidet sie für die schwere Forderung des Guten.

Hat ihn die Welt des Vaters ausgestoßen wie die des Freundes, die kaiserliche wie die Wallensteins, neben denen es für ihn kein

Drittes gibt, so bleibt für ihn in der Welt überhaupt kein Platz. Er wird hinausgedrängt in den Tod. Der Symbolcharakter der Gestalt und ihrer Geschichte kommt ganz heraus: in dem Handeln dieser Männer, in ihrer Welt war für das Gute kein Raum.

Hochsymbolisch geht es zu Ende: noch der Tote zieht dämonisch Wallensteins Tochter nach sich, das letzte Lichte, das bei ihm weilt. Es verödet sich um Wallenstein her. Dann beginnt die Nachricht des Sieges über Max scheinbar Wallensteins neues Glück, tatsächlich wird sie der unmittelbare Anlaß seines Todes. Er hat der Stimme des Guten nicht folgen können und sich den blinden Schicksalsmächten verschrieben. Nun walteten sie blind über ihm. Ja, er gehörte selbst zu den furchtbaren Mächten, die das Schöne und Gute vernichten. Als ein vor Gott Gerichteter sinkt er hin, und in der Einsamkeit seines Falls erfüllt sich die Wahrheit seines Lebens.

In einer entsprechend niedrigeren Weise vollzieht sich durch Maxens Tod die tragische Ironie auch an Ottavio. Es ist der rechte Lohn seiner Taten, daß er den Fürstentitel erhält, — der rechte Lohn auch nach seiner Denkart. Aber ihm starb ja der Sohn, um dessen willen allein das Steigen des Geschlechts einen Sinn hat. Nun straft ihn die leere Form. Die Nemesis waltet bis ans Ende. — —

Hier übersehen wir endlich in den Materialien des Werks das Ganze dieser gewaltigen Erfindungskraft: die individuellen Typen und in ihnen die sprechende Lebenswahrheit großer realistisch aufgefaßter Weltverhältnisse, alle eins in der Hauptgestalt, die selber erst vollständig wird durch das Verhältnis zu Max und Thekla, den ihr Nächsten, aber durch eine Welt von ihr Geschiedenen, so daß diese Menschen alle zusammen jeder er selbst und zugleich doch wie ein Ausdruck der ganzen Menschheit sind. So sehr mußte Schiller in philosophisch begründeter Lebenserkenntnis gewiß sein, welche Grundrichtungen

menschlischen Seins das Ganze der Menschheit bilden, und einer solchen Erfindungskraft mächtig mußte er sein, um die Idee von dieser Menschheit in lebendige Anschauung umzusetzen.

6. Der tragische Gedanke.

Alles, was bis hier gesagt ist, geht erst die Materialien der Dichtung an. Noch immer bleibt die Frage, wodurch sie zur Tragödie wird. Nun handelt es sich offenbar um einen kolossalen Zusammenbruch der ganzen, an dem Helden hängenden Welt. Der Zusammenbruch als solcher hat noch nichts Tragisches. Zur Tragödie wird er, wenn wir in ihm das Leben selbst in seiner furchtbaren Größe sehn. Dies erreicht Schiller durch die tief ironische Fassung, die er dem Geschehen gegeben hat, indem hier die Weisheit zu Schanden wird an der Allgewalt des Schicksals, der kluge, große Mensch seine Kleinheit erfährt vor der Größe der Gewalten, die über unserm Leben sind. Und zwar je ferner ihm das Schicksal ist, um so mehr scheut er sich vor ihm. Je näher es ihm rückt, umsomehr nimmt seine Sicherheit zu, bis er endlich in betrogenen Sicherheit gestreckt wird und in seinem Fall bezeugt, wie in unserm Dasein ein Verhängnis über alles Verstehen und Begreifen überall und in jedem Augenblick uns umgibt. Hieran, an seiner betrogenen Sicherheit, zeigt sich in seinem Untergang die Furchtbarkeit des gewaltigen Lebens. Indem diese Stirn an Stirn sich uns enthüllt, erschüttert uns das Gefühl von der Erhabenheit des Lebens, und in erhabener Erschütterung fassen wir uns zusammen.

So spricht aus dem Wallenstein einer der tragischen Schicksalsgedanken, die das Leben nicht sowohl beherrschen als eigentlich sind, und durch die es in seinem Wesen als Tragödie erscheint. Das Lebensganze ist für diesen Tragiker der Gegenstand seiner Schilderung, das Leben in seinen Schicksalsgedanken. Dies ist das Ziel, auf das schon der Philosoph Schiller sich hinbewegt

hat. In der Abhandlung „über das Erhabene“ spricht er — wir erwähnten die Stelle schon — von den großen Verhängnissen, mit denen Stirn an Stirn die Tragödie, alle weichliche Schonung verachtend, uns bekannt machen soll, um die erhabene Fassung in uns aufzurufen. Da nennt er auch den tragischen Gedanken, auf dem sein Wallenstein ruht. „Zu dieser Bekanntschaft nun verhilft uns das fürchtbar herrliche Schauspiel der alles zerstörenden und wieder erschaffenden und wieder zerstörenden Veränderung — und die pathetischen Gemälde der mit dem Schicksal ringenden Menschheit, der unaufhaltjamen Flucht des Glücks, der betrogenen Sicherheit, der triumphierenden Ungerechtigkeit und der unterliegenden Anschuld, welche die Geschichte in reichem Maße aufstellt, und die tragische Kunst nachahmend vor unsere Augen bringt.“ Es ist sein Bekenntnis von der Aufgabe der Tragödie, wie er an Süvern und gerade über den „Wallenstein“ schrieb: „Die Schönheit ist für ein glückliches Geschlecht, ein unglückliches muß man erhaben zu rühren suchen.“ Aller sogenannten „idealisierenden“ Verschönerung abgekehrt sieht er den ganzen und einzigen Gegenstand der Tragödie gerade in der herben Wahrheit der Dinge. Diese bringt er in jenen tragischen Ideen, die wir nicht ins Leben hineintragen, sondern die mit dem Leben selber gegeben sind, zur Anschauung. Insofern ist er auch hier noch, aber jetzt als reiner Künstler, auf Ideen gerichtet und wird der Gedankendichter der Tragödie.

7. Die Gesamtform der Tragödie.

Die höchste Aufgabe seiner Kunst erschließt sich erst mit diesem Einblick in die leitende Idee. Denn es ist nicht eine Idee des Verstandes, sondern der Gestaltung. Aus der ganzen Anlage und Entwicklung seines Bildes soll der Schicksalsgedanke der betrogenen Sicherheit unmittelbar und von selbst uns ansprechen. Also liegt die höchste Aufgabe in der Gesamtcomposition, in der Bildung

der tragischen Form des Ganzen. Das Schicksal wird sich vorbereiten müssen, schleichend, langsam, unmerklich, gerade so lange Wallenstein nicht daran denkt. Es wird aufgerichtet hinter ihm stehn in dem Augenblick, in dem er zum Handeln schreitet. Es wird endlich von allen Seiten, allen sichtbar, nur ihm nicht, ihn umklammern, indes er in immer tiefere Sicherheit, d. i. tragische Verblendung versinkt und so ihn strecken im Moment der vollen Ahnungslosigkeit. Dies alles in lebendiger Darstellung, scheinbar absichtslos, mit sprechender Wahrheit des Lebens. Das sind die Aufgaben der Gesamtkomposition, die demnach für Schiller das erste und das letzte war. So heißt es auch unser Verständnis des Wallenstein vollenden, wenn wir schließlich auf das Gesamtwerk einen Blick werfen.

In dieser Betrachtung müssen wir es nehmen, wie es gemeint war, nicht als Trilogie oder, wenn wir das Vorspiel jetzt abrechnen, Bilogie, sondern als Ein zusammenhängendes fünftaktiges Drama. Nur aus äußeren Rücksichten ist es geteilt, zuerst so wie jetzt; dann wurden noch zwei Akte zu den Piccolomini gezogen, einmal sogar freigestellt, den so entstehenden fünften Akt noch mit zu „Wallensteins Tod“ zu ziehn. Endlich kam Schiller auf die erste Teilung zurück. Hier entschieden also einzig und allein Rücksichten des Raums. Seiner innerlichen Gestaltung nach ist der „Wallenstein“ Ein fünftaktiges Stück.

Wirklich dient dies bis zur Höhe allein dem Zweck, die Weltlage so zu gestalten, daß sie das Verderben des Helden unmerklich schon enthält. Der erste, der Expositionsakt, umfaßt die beiden ersten Akte der jetzigen „Piccolomini“ und gibt die Situation: die wilde Soldateska und die Gegenbewegung des Hofes, deren eigentliches Rad Ottavio ist, — Wallenstein in der Familie und im Heer, noch in der erwägenden Sorge. All das gipfelt in der Audienzszene, mit der die Lage durchsichtig klar wird: Wallenstein als der Mittelpunkt einer eigenmächtig auf Selbst-

behauptung gerichteten Welt, mit der Selbstherrlichkeit und Überfühnheit, die er sich gegeben. Halb ohnmächtig dagegen wirkt der Hof. In einem sprechenden Augenblick faßt sich alles zusammen. So sehen wir in dieser Fülle der Gestalten ihn mit seiner Macht, an deren Wurzeln erst leise genagt wird, — sehen auch in die ganze Entwicklung hinein, durch welche diese Macht wurde.

Der zweite Akt umfaßt von den jetzigen Piccolomini Akt drei und vier: ein leises Weiterschieben durch listige Intriguen. Der innerlichste Zusammenhang besteht zwischen den einander genau entsprechenden Theilen, der Intrigue der Terzty mit Max, derjenigen Illos mit den Generalen. Hier zum erstenmal kommt die Schicksalswendung heraus: das scheinbare Weiterfördern der Wallensteinpläne erweist sich als Täuschung. Was für ihn getan wird, kehrt sich in Wahrheit gegen ihn. Im übrigen vergeistigt sich gleichsam das Bild. Wir sehen, welche eine Art Anteil die verschiedenen Gemütsarten an ihm nehmen, die Idealisten und die Realisten, die reine Liebe bei jenen, bei diesen den wilden Taumel der Selbstigkeit, alles in den stärksten und sichersten Zügen. Der Akt müßte als Einheit die größte Wirkung tun, wenn von der zarten Seelenstille der Liebenden das prachtvoll lärmende Bild des lebensstrogenden Banketts sich abhebt. Es ist von großer Feinheit, wie unter dem ersten Vorgefühl der trüben Wirklichkeit in den Liebeszügen die Stimmung sinkt und düsterer wird, als ob in diesen jungen Menschen, die das Herz der Handlung sind, die erste Ahnung des bösen Schicksals aufginge. So geschehen, äußerlich genommen, in diesen Akten nur kleine Schritte. Aber was bis da nur in seiner Tatsächlichkeit hingestellt, setzt sich in seelisches Leben um.

Den dritten Akt des Gesamtstücks wird man anfangen lassen mit dem fünften Akt der Piccolomini in Oktavios Hause und beenden mit der dritten Szene im zweiten Akt von Wallensteins

Tod. Es ist die Szene mit Wallensteins großer Rede über den mystischen Anfang seiner Freundschaft mit Oktavio. Nun heben sich die Gestalten der beiden großen Gegner heraus. Oktavio voran: schon hält er das besiegelte Verderben des Fürsten in der Hand; die erste Vorahnung des Furchtbaren, was kommen muß, äußert sich in Maxens Schmerz. Das Schicksal steht aufgerichtet, und auf diesem tragischen Grunde spielt Wallensteins Kampf sich ab. Mit einer deutschen Gründlichkeit wird das Gedankenringen um den Entschluß entfaltet: wie er sich Mut und Glauben von den Sternen holt und nun die Nachricht bekommt, daß gehandelt werden muß: der Unterhändler Segin ist gefangen. Da ist es recht in der Art Schillers und jener Zeit, daß uns die ganze Fülle der Erwägungen Für und Wider mitgeteilt wird, zuerst in Wallensteins Monolog, den Goethe die Achse des Stücks genannt hat. Es drängt ihn vorwärts. Der Entschluß, den er als letzte Möglichkeit sich offen hielt, muß gefaßt werden. Er tritt als Verhängnis in sein Leben, und Verhängnisse, feindliche, unüberwindliche Mächte lauern schon in ihm. Die Doppeldeutigkeit des falschen Lebens ist Wallenstein so wohl bekannt. Er wird sie selbst erfahren müssen. Die tragische Ahnung durchdringt seine Seele. Außerst fein, wieder mit der Empfindungs Zartheit des achtzehnten Jahrhunderts, hebt er ein letztes Mal vor der Wirklichkeit zurück, da er im Gespräch mit dem schwedischen Oberst fühlt, wie sie ihm die Freiheit nimmt. Großartig entfaltet sich in diesem Gespräch der Blick in den welt-historischen Gegensatz der für Glauben und Vaterland kämpfenden Schweden und der vaterlandslosen Abenteurer aus aller Welt, bei denen allein eben ein Unternehmen wie das Wallensteins möglich ist. Ob aber nicht auch bei seinen Leuten Mächte der Treue schlummern, die sich gegen ihn kehren? Illo und Terzty vermögen nichts, aber die Gräfin Terzty lockt ihn weiter. Wenn er Treue wahren will, hat der Kaiser sie gewahrt? Wenn er Dank bezeigen will, haben jene ihn verdient? Nie galten hier

sittliche Beziehungen, immer nur Vorteil, Noth, Selbstigkeit. Also: es geht ums Leben, und er greift zu. Hier tritt die schneidende Schicksalswendung ein. Er beginnt seine That, indem er Oktavio verschickt, — den treuesten Freund, in Wahrheit den Verräther —, um die fremden Regimenter zu binden, die nun gerade Oktavio ihm entzieht: in diesem Moment entscheidet sich sein Untergang. Von hier ab immer klarer arbeitet sich die ironische Fügung einer furchtbaren Lebensgerechtigkeit heraus, daß der Verräther selber den Verrat weckt und durch ihn fällt. Schon beginnt etwas wie die Gegenbewegung in Maxens Mahnung, — die mächtigste Fortsetzung des Ringens, Weltanschauung gegen Weltanschauung. Hier wird sein Unternehmen in das Licht der sittlichen Ideen gestellt. Man ahnt, der einzige wahre Freund wird Wallenstein bei seinem Unternehmen verloren gehn. Er aber wiegt sich in seiner verblendeten Sicherheit. Ganz in der Hand Oktavios und seines Schicksals schließt er den Akt, den der Verderbenstifter Oktavio beginnt, mit dem Ausdruck des völligen Vertrauens auf ihn. Und wie irrational ist dies Vertrauen, — in mystischer unbegreiflicher Willkür gegründet. Die Höhe des Werks ist bereits ganz getränkt von bitterer Ironie.

Der Akt zeigt den großen Menschen in des Lebens Drang. Um der bedeutsamen Rundung willen, die er gewinnt, wenn er in diesem Sinn mit Oktavio anfängt und endet, wegen der inneren Geschlossenheit des künstlerischen Gedankens meinen wir, daß der Akt so zu beginnen und so zu schließen sei. Dann hebt sich die Höhe des Werks, der Schicksalsentschluß, in allen zu ihr gehörigen Momenten mächtig heraus.

Die Vergeistigung, die das Geschehen erfährt, indem es gleichsam von allen Seiten in das Bewußtsein des Helden tritt, macht diesen dritten Akt zu einer kritischen Stelle für die Dichtung. Denn bis da muß die Situation sich gestalten beinahe bei voller Unthätigkeit Wallensteins. Indem er nun hier mit dieser Fülle von

Gedanken hervortritt, kann er leicht statt eines Tatmenschen als ein Rhetor erscheinen, ein Charakter, der sich am allerwenigsten zur Wallensteingestalt schickt. An Einwürfen dieser Art hat es nicht gefehlt. „Rühn war das Wort, weil es die Tat nicht war,“ — Welch ein Bekenntnis, ruft man, eines elenden Renommisten. Aber man denke nur an Wallenstein in der Audienzszene der Piccolomini. Er ist gewiß in ihr kein prahlender Rhetor und spricht doch im Bewußtsein seiner Macht und seiner Schuldlosigkeit überkühn sich aus. „Die Treue ist jedem Menschen wie der nächste Blutsfreund,“ — wie pietätvoll gemüthlich! Aber so ist es wieder nicht gemeint, sondern dieser Satz ist ein Stück politischer Erwägung der Mächte, die ins Spiel kommen. Endlich die Terzky bringt ihn zum Handeln, — wie unwürdig des Mannes und Feldherrn! Aber es sind nur die Motive seiner eigenen Natur, die sie ihm ausspricht, ja er ist es selbst in seinem weiblichen Dämon, der da spricht, — es ist der Dämon, den er selber geweckt hat. Für den Schauspieler liegt hier freilich der Hauptpunkt der Aufgabe. Als ein tief Einsamer ist Wallenstein in diesen Reflexionen vorzustellen, ein in sich Versinkender, geheimnisvollen Grübeleien Verfallener. Nicht düster und verschlossen genug kann er wirken — freilich wieder eine Schwierigkeit für Schiller, in dem alles Licht und klar ist. —

Der vierte Akt, der bei der jetzigen Teilung bis zum Schluß des dritten Actes in „Wallensteins Tod“ geht, umfaßt in einem wildbachartigen Herunterstürzen der Geschichte den ganzen Abfall von Wallenstein. Oktavio gewinnt noch Jolan und Buttler, während er Max verliert. Wallenstein wird völlig überrascht und fast gebrochen, da er den blind geliebten Freund als Verräter erkennt. Sofort aber faßt er sich gewaltig zusammen zum ersten verzweifelten Kampf um seine Existenz. Als böser Dämon steht jetzt Buttler an seiner Seite, statt des Diplomaten Oktavio der Tatmensch. Ununterbrochen folgen die Schläge: durch Buttler

herbeigeführt der Abfall des besten Regiments, der Piccolomini-
fürassiere; der Abschied von Max, die Entblößung von allen Edeln,
das schwere Leid des Herzens.

Der letzte Akt, der das Ende bringt, steht ganz unter Buttlers
Herrschaft. Buttler beginnt ihn. Er ist von einer zunehmenden
Größe der reinen tragischen Stimmung, die sogar über den Schluß-
akt von „Kabale und Liebe“ noch weit hinausgeht. Sie beruht
auf der „betrogenen Sicherheit“ des Helden: alles, was Glück
scheint, beschleunigt in Wahrheit das Schreckliche. Endlich häufen
sich die Vorböten des herannahenden Verderbens. Er aber, der
stets auf sie gelauscht, hört nur jetzt nicht, wo alles spricht. Die
Tochter geht ihm verloren, und alle fallen sie mit ihm: von
der Terzty angefangen, die ihn noch am besten verstand, bis
zu seinem Kammerdiener herab; eine Last von Verbrechen häuft
sich zusammen, — in notwendiger Folge dessen, was böse be-
gonnen war. Der einzige ganze Mann, der die Hand darin
hatte, Buttler, nimmt es auf sich. Der Weltmensch Ottavio, auf
den es sich herabwälzt, will das alles nicht gewollt haben und be-
kommt, wie nun das Leben ist, dort, wo eine Welt voll Kraft
und Adel zu grunde gegangen ist, das erbärmliche kleine Titel-
chen zum Lohn, — seinem Weltjinn gemäß; ein blutiger, tragi-
scher Hohn.

So enthüllt sich in der Entwicklung des Stücks die tragische
Idee. Was Kabale und Liebe noch vermissen ließ, ist hier erreicht.
Der künstlerische Gedanke ist so wahr und lebendig wie die dra-
matische Sprache vollkommen. Das Leben selber erscheint in seiner
tragischen Größe. Schiller hat den letzten Rest vom Agitator ab-
gestreift und ist auch im Drama zum reinen Künstler geworden.

8. Die Kunstmittel.

Dieser reine Künstler schafft sich für den Formgedanken, wie
wir ihn nun entwickelt haben, die eigentümlichen Mittel des Aus-

drucks. In der ganzen Gestaltung enthüllt sich auf tragische Weise die unentrinnbare Notwendigkeit in den Zusammenhängen des Lebens. In den ferneren Akten kommt nur zur Entwicklung, was in den früheren angelegt und insofern schon fertig war. Schiller sagte selber, daß er von der Höhe an nur abzuwickeln habe. Auch der Wallenstein ist eine tragische Analyse. Die notwendige Abwicklung des vor der Höhe Fertigen bedeutet das Verderben.

Aus dem analytischen Verfahren entspringen wieder eigentümliche Mittel der Schillerschen Erfindungskunst. Indem das Verworrene zur Enthüllung kommt, zieht sich das Drama aus der Fülle der Figuren auf die wenigen, die das Geschehen wirklich bedingen, zurück, auf Oktavio und Wallenstein zunächst, Wallenstein und Buttler sodann. Ja, dieses Herausarbeiten der Gestalten wird geradezu zum Mittel, um Stimmung zu wirken, wenn etwa der Kreis sich verengt: vom Farbenrausch der Generale in der Bankettzene bis zum düstern Schwarz der Rüstung des einsamen Buttler, der die letzten Akte beherrscht. So sind die Gestalten überhaupt, jedesmal der Stufe der Handlung entsprechend, abgetönt zu einer vollkommenen Farbenskala: von Questenberg, dem kaiserlichen Gesandten, bis zum spießbürgerlichen Bürgermeister von Eger, mit dem Wallenstein zuletzt verhandelt wie im Anfang mit jenem, von Max zu Gordon, von den Generalen zu den Mordgesellen. Immer aus der Notwendigkeit der Handlung in diesem Moment und der Stimmung steigen in Schillers Phantasie die Gestalten auf, — eine Art, den Stimmungsmoment der Handlung herauszubringen, die ebenbürtig ist derjenigen Shakespeares, welcher bei den Ausbrüchen der großen Leidenschaft die ganze Natur mitsprechen läßt. Wie Shakespeare auf Ausbreitung, ist Schiller auf Konzentration und Vereinfachung gerichtet.

Da in der betrogenen Sicherheit das Verhängnis liegt, ergibt sich für die Handlung als viel gebrauchtes Kunstmittel das, was Aristoteles in seinem engeren Sinne die Peripetie nennt: das

Umschlagen eines beabsichtigten Erfolgs in sein Gegenteil. Darin zeigt sich die Schicksalsfügung. So durchgehends in den Intriguen und zumal in jenem Moment der Höhe, da das Verschicken Oktavios, durch das Wallenstein siegen will, ihn vernichtet. Die Peripetie ist die Analysis selber in ihren sprechenden Momenten. So kommt eine tiefe Ironie in die Handlung hinein.

Diese Ironie prägt endlich auch die Worte, wenn der immer wieder Betrogene und immer wieder Sichere die Wahrheit sagt, ohne es selbst zu wissen, — Buttler seinen bösen Dämon nennt, und wenn er ihn nur wirklich als solchen begriffe, wäre er gerettet, oder den langen Schlaf zu tun gedenkt. Und er geht in den langen Schlaf des Todes. So verspricht auch Buttler den Drängenden, Terzty und Illo, sein Kommen zu rechter Zeit, — es ist die rechte Zeit, um sie zu schlachten. Die ganze Sprache ist wie im König Ödipus des Sophokles getränkt — wie man das nennt — von tragischer Ironie und muß es sein, da der tragische Gedanke ein ironischer ist. So waltet in allem der gleiche, seiner künstlerischen Aufgabe bewußte Geist.

9. Der reife Stil Schillers.

Wir wollen hier im Zusammenhang, in kurzen Worten, die Grundzüge der reifen dramatischen Kunst Schillers zusammenstellen, die diesen neuen Typus der germanischen Tragödie und den Beginn des deutschen Trauerspiels bilden. Wir stellen ihn den Formen der Tragödie bei den Vorgängern gegenüber.

Schiller findet den Gegenstand seiner tragischen Schilderung in dem Ganzen des Lebens. Nicht eine einzelne Gestalt und in ihr eine besondere Artung menschlichen Seins, sondern das Leben selber, sofern es eine furchtbare und in ihrer Furchtbarkeit erhabene Sache ist, wird der tragische Held in den Werken der Reife unseres Dichters. In seiner Notwendigkeit waltet es über den Menschen als ein Zusammenhang von Schicksalsmächten.

Wird Schiller der Dichter vom Leben in seinen tragischen Schicksalsgedanken, so darf er auch hier noch ein Dichter der Ideen heißen. Aber es sind nicht mehr Zeittideen, für die er zugleich als ein Agitator wirkt, sondern ewige, mit dem Wesen des Lebens an und für sich gegebene, in denen sich dieses selbst enthüllt — eben als Tragödie. In diesem Sinne steht der Dichter in rein künstlerischer Betrachtung dem Leben gegenüber. Keineswegs sucht er seine Wirkung durch den Gedanken, durch bedeutende Reflexionen, durch den rednerischen Erfolg wirksamer Auseinandersetzungen, sondern als Künstler im vollsten Sinne des Worts sucht er das Leben hinzustellen, das sich als furchtbar in sich selber enthüllt und uns erschüttert.

Die Idee verkörpert sich unmittelbar in einem reichen Lebensbilde. Es ist nicht wahr, daß Schiller die Gedanken äußerlich an seinen Gegenstand heranhängt. Gerade hierin vielmehr vollendet sich die Anlage dieses zugleich verstandesklaren und intuitiven Kopfes, daß bei ihm die Idee zugleich Bild ist, das Bild die Idee ausspricht. Idee und Bild fallen bei ihm nun völlig ineinander. Nach seiner Anschauung hat er von sich zu fordern, daß das Ganze des Lebens bei ihm Bild und Idee, nicht minder Bild als Idee werden muß und dadurch für ihn in Tragödie sich umsekt. Nicht der Verstand spricht über das Leben, sondern das Leben selber spricht sich tragisch aus. Ein reiches Lebenselement gehört in die Schillersche Tragödie hinein, wie denn diesmal die militärisch-politische Existenz in aller Fülle sich ausbreitet. Es ist keine geringe Forderung, hier wahr und überzeugend zu wirken. Daß Schillers reifes Drama als geschichtliches sich entfaltet, ist kein Zufall. Schiller besitzt die Kraft der Darstellung für diese Dinge. Er wird der Dichter der großen Weltverhältnisse. Denn wenn so oft im Schauspiel die Könige, Staatsmänner, Feldherrn und großen Damen eben Schauspielkönige u. s. w. sind, die seinen sind wirklich Könige, wirklich Staatsmänner, wirklich Generale. Die großen Weltverhältnisse leben bei ihm.

Hier kommt die ungeahnte Fülle realistischcr Darstellungskraft in sein Drama hinein, womit er wirklich seine bisherigen Grenzen erweitert. Aber auch jetzt noch ist für ihn bei seinem Gegenstande das Ganze der Menschheit in Frage; zunächst in der Grundidee, daß das Leben für alle dasselbe ist, an jedem als Schicksal in der gleichen Weise sich erfüllt. Aber mit sorgsamcr Kunst geht Schiller auch auf die Vollständigkeit des Lebensbildes aus, damit die Gesamtmenschheit ins Spiel komme. Nach seiner Auffassung von Dichtung soll sie der Menschheit den vollständigen Ausdruck geben. Im Wallenstein finden wir es in jener ganz besonderen, beinaß noch demonstrierenden Art, daß er die Menschheit in ihren realistischen und idealistischen Typen vor uns auseinanderlegt und so den Vorgang des Stückes gleichsam im menschlichen Gesamtbewußtsein erleben läßt. Auch hier vollenden sich in höchst überraschender Weise die Züge der Jugend. Nicht mehr wie in den „Räubern“ ist die sittliche Weltordnung der Held oder wie im „Carlos“ die Zukunft des Menschentums in Frage. Aber dem Schicksal des Lebens selber steht die in ihrer Gesamtheit repräsentierte Menschheit gegenüber. Die strafende oder fortreisende Predigt hat aufgehört, — die Tiefe der Betrachtung ist geblieben und vollendet.

Wenn er das Leben selbst nach seinen tragischen Gedanken in seinen Gestalten und Handlungen zum Ausdruck bringt, so liegt darin schon, daß er der Tendenz nach überwiegend nicht sowohl Charakteristiker als Symboliker ist. Nicht auf die Individualität des einzelnen in ihrer wunderbaren und reichen Einzigkeit, sondern auf Sinn und Bedeutung in der großen allgemeinen Gesetzmäßigkeit des Lebens ist er gerichtet. So ist es ein ganz neuer Dichter mit einem ausgeprägten künstlerischen Charakter, der vor uns steht und freilich dennoch nur die Anlage seiner Jugend vollendet. Er ist der Schöpfer einer neuen Form der Tragödie.

10. Verhältnis zu Shakespeare, Goethe und den Griechen.

Man braucht die Züge nur auszusprechen, um inne zu werden, was Schiller von Shakespeare unterscheidet, der in seinem Leidenschafts-, Individualitäten- und Charakterdrama ebenso sehr Charakteristiker ist wie Schiller Symboliker. Man erkennt an Schiller und seiner Richtung auf die großen Grundideen eine mehr in sich selbst zurückgezogene Menschheit, mit einem gewissen Verlust an ursprünglicher quellender Fülle, aber auch einem Gewinn an Innerlichkeit. Schiller vermag die Menschheit selbst in ihrem großen Kampf mit dem Schicksal zu schildern, weil er gewiß ist, worin sie ihren Frieden finden würde, weil er ihr Ziel kennt. Nicht immer stellt er es wie in Maxens Gestalt so geradezu in das Geschehen hinein. Aber vor seinem Auge steht das Bild des Menschen, der nicht an äußere Zwecke verloren geht, sondern sich jene Einheit des starken und stolzen Herzens mit sich selbst wahr, welche die Freiheit ist. Die über alle äußeren Ehren und Güter erhabene Freiheitsgewißheit, ein großer Geist sittlicher Sicherheit spricht aus seinem Werke. Sie erhält uns bei allem Leiden in der ästhetischen Freiheit der Lebensbetrachtung und setzt uns in das erhebend große Leben der eigenen Schillerschen Seele hinein, wenn er mit gewaltiger Bildkraft uns das Dasein hinstellt in seiner Wirklichkeit und Schrecklichkeit.

Ein weiterer Gewinn auf Schillers Seite ist die größere, auf Konzentration gerichtete und bewußtere Kunst. Er steht an produktiver Gewalt und unbegreiflichem genialem Reichthum gewiß hinter Shakespeare zurück. Immerhin aber erweitert sich in ihm um einen durchgebildeten Typus die dramatische Kunst selbst, und dieser völlig durchgebildete Stil großer Kunst ist ganz sein eigenes Werk. Was man hat leugnen wollen, ist dennoch unwiderprechlich. Auch Schiller gehört zu den großen Unmittelbaren, denen das Leben in seiner ewigen Gleichheit mit sich selbst sich als Tragödie enthüllt hat. Eine mächtige Gedankenarbeit steht

dahinter und wirkt mit, die sich aber völlig in künstlerisches Leben umsetzt. Hierbei hat der Wallenstein den Reiz, daß man den schweren Übergang mit erlebt und hin und wieder vielleicht die allzu große Nähe abstrakter Gedankenarbeit noch spürt. —

Von Goethe unterscheidet Schiller die mit gewollter und bewußter einseitiger Bestimmtheit auf das Tragische allein gerichtete Energie, dies fast gewaltsame Herauszingen der tragischen Grundideen, das der dramatischen Aussprache bedarf und auf stärksten gespannten Szenen sich konzentriert, — das Willenstemperament eines Mannes, der widerspenstiges Leben zwingt. Dagegen ruht Goethe mehr in der Anschauung der großen gesetzlichen Gleichmäßigkeit der Natur, die sich ihm in Gefühlstöne umsetzt. Er ist Lyriker und Epiker und selbst in seinen Dramen, in denen es an den stärksten tragischen Akzenten nicht fehlt, doch vor allem von einer rein dichterischen Macht, neben der die Schillersche Welt es schwer hat; doch suchen wir vergebens jene Zuspitzung einer tragisch gesehenen Lebenseinheit von Menschen auf dramatische Explosion, bei der die drängende Gegenwart und lebendige Bewegung der dramatischen Form als die einzig mögliche und denkbare erschiene. Wenn der Faust in einigen Hauptscenen das dramatisch Stärkste ist, was wir in deutscher Sprache besitzen, so mangelt doch ganz das gleichsam im Instinkt der Bühne sich szenisch zur Einheit Gruppierende, die Vereinfachung des Ganzen in Einer alles befassenden Handlung und zwar jener Art, die von vornherein die Explosion deutlich in sich spüren läßt. Der Götz in seiner unvergleichlichen dichterischen Frische ist aus dem Bannkreis der dramatisirten Historie nicht herausgewachsen. Die andern Dramen sind auf intimstes Mitverstehn gestellt, dichterische Offenbarungen für wenige ganz durchgebildete Leser, und können schon darum Schiller den Ruhm nicht streitig machen, ein eigentümliches deutsches Nationaltheater begründet zu haben, weil dies, so sehr es auch das Kind höchst entwickelter Geister sei, zugleich allver-

ständig durch die Gewalt seiner zu sich zwingenden Gegenwart die Hörer als ein Volk muß einen können. Diese Fähigkeit haben die Schillerschen Dramen bewiesen. —

Das Verhältnis zur griechischen Tragödie wäre Schiller in seinem Bewußtsein wohl das wichtigste gewesen. Sprechen wir von Einzelheiten, so scheint für den letzten Akt Agamemnon das Vorbild gegeben zu haben. Wie der Stier zum Opfer, so gehen Agamemnon und Wallenstein beide gleichermaßen ahnungslos in den Tod. Sogar der rote Teppich, in dem man Wallensteins Leiche bringt, stammt daher. Offen vor Augen liegt die bewußte Anlehnung an den König Ödipus des Sophokles, in jener Form der tragischen Analyse, bei der alles Geschehende nur die unumgängliche Auswickelung bereits fertiger Verhältnisse ist, nur daß in der Stoffmasse des Wallenstein das gleiche Kunstmittel halb erstickt wird und nicht die gleiche Wirkung tun kann. Ebenso stammen von dort die in der tragischen Analyse zugleich liegenden Wirkungsmittel der Peripetie und der tragischen Ironie.

Vor allem würde sich die Anlehnung an den Geist der antiken Tragödie verraten in der Übernahme der Schicksalsidee. Aber gerade hier tritt in der Anlehnung die moderne Bewußtheit ganz hervor. Schiller versteht unter dem Schicksal die tragische Notwendigkeit der Lebenszusammenhänge. Diese bildet einen Grundgedanken seiner persönlichen Weltanschauung. Er ist hier von slavischer Nachahmung der Alten weit entfernt. Dies führt uns auf die Eigenheit, die wirklich den innerlichsten Vergleichspunkt ergibt. Schiller wie den Griechen ist der Gegenstand der Tragödie das Lebensganze, die Gebrechlichkeit des Einzellebens in seiner Vermessenheit, nur daß es bei Sophokles gebrechlich erscheint in der Hand der unbegreiflichen Götter, bei Schiller nach dem Wesen des Lebens, wie es nun ist. Darin liegt das zweite: die bei beiden als absolut fest vorausgesetzte sittliche Welt. Nur wird sie bei den Griechen als das positive

Göttliche gedacht, bei Schiller als die unverrückbare Idee der Sittlichkeit selber. Hiernach begreifen wir bei ihm den Zug zur antiken Tragödie, als welche in vollendeter Kunstform eine der Schiller'schen gleichgeartete tragische Grundanschauung ausprägt. Aber eben um die Erfüllung der eigenen Natur handelt es sich durchweg, nicht um eine äußerliche Nachahmung, um ein originales Neuschaffen, keineswegs um Reproduktion. Man hat oftmals die Dinge gar zu sehr obenhin aufgefaßt.

Was an die Antike anklingt, ist in Wahrheit bei Schiller durch und durch modern. Modern ist auch jener Grundzug seiner Kunst, daß mit der tragischen Idee bei ihm zugleich eine Welt, ein Universum auch extensiv in Frage ist, wie im Wallenstein das ganze politisch-militärische Leben. Der Gesichtskreis für die Dinge ist unendlich erweitert. Wie von Shakspeare aus betrachtet Schiller den Griechen näher steht durch Konzentration und — wenn wir wollen — Ideenhaftigkeit, so rückt er von den Griechen aus betrachtet näher an Shakspeare heran durch Extensität und universale Lebensschilderung. In dieser Weise hat er in dem selbstgeschaffenen eigenen Stil die Einheit von Shakspeare und den Griechen gesucht.

Er hat ein Recht darauf, gewürdigt zu werden als das, was er ist, — eine neue und für sich bestehende, nur das eigene Gesetz erfüllende Erscheinung der großen Tragödie, so singular und für sich selber aufzufassen wie jene großen Formen der Vergangenheit. Es kann nichts Geistloseres geben als jenes Verfahren, das gleichwohl immer aufs neue wiederholt wird, ihn durch den Vergleich mit Shakspeare herabzusetzen. Er ist eben nicht Shakspeare noch sein jüngerer Bruder, sondern, obwohl von derselben germanischen Familie, sein eigener Ursprung und sein eigenes Gesetz. Es war vielleicht ein Unglück, daß man ihn so viel in Deutschland nachgeahmt hat, da er als eine einzige Erscheinung so ganz in seiner eigenen großen Natur ruht. Niemand ist in seiner Wesenheit singularer, niemand weniger nach-

zuahmen als er. Jedenfalls soll niemand über ihn urteilen, der ihn nicht in seinem eigensten Wesen verstanden hat. Das Stärkste in jener Verkennung, der die Augen durch Shakespeare völlig geblendet sind, hat Otto Ludwig in den Shakespearestudien geschrieben. Damit sollte man es genug sein lassen. Man liest nicht ohne Pein die mit so vieler Sicherheit auftretenden Ausfälle, — bei denen für das Verständniß der Schillerschen Tat durchweg die allerersten Ansatzzpunkte fehlen, alles in der äußerlichsten Weise auf den Shakespeareschen Rahmen geschlagen wird und selbst in dieser Hinsicht nichts überraschend Feines für die künstlerische Bildung herauskommt. Die Ludwigschen Studien werden ja wohl noch manchen unselbständigen Kopf verführen. Vor jedem wahren Verständniß Schillers zerstioben sie in sich selber.

Shakespeare ist groß und Goethe ist groß, aber weder ist Goethe die Poesie noch ist Shakespeare die Tragödie, nicht einmal die germanische. Wenn Schiller bei Ludwig überhaupt noch nicht verstanden war, so sollten wir daraus lernen. Ein Dichter kann sehr populär, aber doch noch eben so unerkannt wie allgemein bekannt sein. In den Urteilen über Dichtung gibt es keine größere Torheit als jene ewigen Erklärungen im Sinne des Für und Wider, für Goethe und wider Schiller, für Shakespeare und wider Schiller. Schiller erweitert eben den Begriff der Poesie um seine neue große Form. Sich dagegen verschließen heißt das eigene Leben verarmen. Wer die Verantwortung mitträgt für unsere künstlerische Bildung, für das Verhältnis der Nation zu unserer großen Poesie, der soll dafür arbeiten, daß Goethe und Schiller beide miteinander in ihrer unermesslichen Verschiedenheit, mit freier Würdigung eines jeden in seiner Art, aufgenommen werden in unser Kulturbewußtsein. Ein Volk, das solche Güter bekam, hat nicht das Recht, sie sich willkürlich selbst zu verkümmern. Goethe und Schiller zusammen erfüllen erst den Umfang der nationalen Begabung.

Zweiter Abschnitt. Vom Wallenstein bis zum Ende.

Erstes Kapitel. Maria Stuart.

Am 22. April 1799 war die zweite Vorstellung Wallensteins in Weimar. Am 25. April kam Schiller nach Jena zurück, und bereits am 26. heißt es im Kalender: Maria Stuarts Geschichte angefangen zu studieren. Die Pause bis zum Beginn der Ausführung ist kurz. Schon am 4. Juni lautet der Eintrag: Maria angefangen auszuarbeiten. Am 24. Juli ist der erste Akt fertig, am 25. wird der zweite angefangen. Dieser wird am 26. August vollendet, worauf schon am 27. der Beginn des dritten folgt.

Jetzt allerdings gibt es eine Pause. Am 30. September heißt es: „wieder zur Maria gegangen“. Dann kam eine grausame Unterbrechung, — Lotte erkrankte schwer nach der Geburt des dritten Kindes. Kaum war sie ein wenig wieder hergestellt, so siedelten Schillers am 3. Dezember 1799 nach Weimar über. Man kennt die unvermeidlichen Zerstreuungen beim Beziehen eines neuen Orts. Um doch etwas zu tun, nahm Schiller die Bearbeitung des *Macbeth* vor. Was immer wieder zu erzählen ist, geschah auch jetzt. Eine schwere Krankheit des Dichters, eine Art Nervenfieber kam dazwischen. Da waren denn vier Wochen

ganz verloren. Die Erholung ging langsam. Man merkt es, wie er mit Gewalt sich wieder in die alte Arbeit zurückbringen muß.

Am 11. Mai 1800 trägt er in den Kalender ein: „Habe ich die Schauspieler bei mir gehabt und vier Akte der Maria Stuart vorgelesen.“ Um aber den fünften zu bezwingen, zu dem er eine eigene Stimmung erwarten mußte, reist er am 5. Mai nach Ettersburg in die völlige Einsamkeit und beginnt damit am 16. Mai. Am 23. hielt er in Weimar, wohin er auf zwei Tage zurückgereist war, Leseprobe der vier ersten Akte ab. Am 2. Juni kehrte er wieder von Ettersburg nach Weimar zurück. Am 9. kann er in den Kalender schreiben: Maria Stuart geendigt. Am 14. Juni wurde das Werk zum erstenmal, am 16. zum zweitenmal in Weimar gespielt.

Die Unterbrechungen, die sich auch hier finden, sind von der Art, wie man sie im Leben nicht vermeiden kann. Im übrigen — Welch ein geradliniger Fortschritt im Vergleich mit dem Wallenstein! Nichts von den langen Erwägungen, der mühseligen Stoffbeziehung, den tiefen Studien, der kunstvoll bewußten Hervorbringung der dichterischen Mittel! Es steht so, wie Schiller während der Arbeit an Körner schrieb, daß er am Wallenstein das Handwerk gelernt habe. Zum ganzen Werk hat er vom ersten Gedanken an siebenundeinhalb Monate gebraucht.

Wir gehen nicht durch die gewaltigen Anspannungen des zugleich denkenden und bildenden Geistes. Daher geben die sämtlichen Briefe dieser Zeit für die innere Entwicklung Schillers und für die Kenntnis seines Stücks auch eine so viel geringere Ausbeute als beim Wallenstein. Eigentlich nur zwei oder drei Bemerkungen veranlassen zum Nachdenken und wollen für das Verständnis beachtet sein. Schiller schreibt an Iffland über seine beiden königlichen Frauen: es liege ihm alles daran, daß Elisabeth im Stück noch eine junge Frau sei, die Ansprüche machen darf. Maria ist etwa fünfundzwanzig, Elisabeth höchstens dreißig Jahre

alt. In die Erwägungen des Künstlers, dem die Form seines Werkes aufgeht, setzt uns eine Bemerkung gegen Goethe noch aus dem Anfang seiner Arbeit: er überzeuge sich immer mehr von der eigentlich tragischen Qualität seines Stoffes, „und darunter gehört besonders, daß man die Katastrophe gleich in den ersten Szenen sieht, und indem die Handlung des Stücks sich davon wegzubewegen scheint, ihr immer näher und näher geführt wird“. In demselben Zusammenhang sagt er uns das entscheidende Wort über seine Heldin: „Meine Maria wird keine weiche Stimmung erregen, es ist meine Absicht nicht, ich will sie immer als ein physisches Wesen halten, und das Pathetische muß mehr eine allgemeine tiefe Rührung als ein persönliches und individuelles Mitgefühl sein. Sie empfindet und erregt keine Zärtlichkeit, ihr Schicksal ist nur, heftige Passionen zu erfahren und zu entzünden. Bloß die Amme fühlt Zärtlichkeit für sie.“

18. Juni 1799

Das sind die spärlichen Fingerzeige, die Schiller uns gibt. Im übrigen halten wir uns an das Werk allein, um zu erkennen, welch ein Künstler Schiller durch den Wallenstein geworden war.

1. Der tragische Gedanke.

Das Leben selber war der Held seiner Tragödie, das Leben in seiner Ganzheit als die furchtbar große und in ihrer Furchtbarkeit erhabene Sache, die es ist. Wenn die Tragödie den ewigen Kampf der Menschheit mit dem Schicksal vor die Augen bringt, dann treten uns aus ihren Bildern entgegen die unaufhaltsame Flucht des Glücks, die betrogene Sicherheit, die triumphierende Ungerechtigkeit und die unterliegende Unschuld, alle die tragischen Schicksalsgedanken, unter denen unser Leben steht.

Im Wallenstein löste sich der tragische Gedanke schwer und mühsam aus der Fülle des Stoffes. Und immer noch war's, als bedürfe man, um ihn zu fassen, einer gewissen Mühe der Reflexion. Groß und einfach tritt er in der Maria Stuart uns entgegen.

Es ist auch kein Gedanke, der überraschend und zum erstenmal an uns herantritt. Es ist der schlichte Gedanke, der jedes Menschenleben erscheinen läßt als eine Sache, die vom Schicksal gestempelt ist, — der Gedanke, der das Leben zu einer großen, schweren und heiligen Angelegenheit macht. Es ist der Gedanke des Todes.

Der Mensch ist das Wesen, welches will. Er soll keine blinde Gewalt erleiden. Jedes Erleiden blinder Gewalt hebt ihn in seinem Kern auf, in der Macht und Freiheit seines Willens. Aber da ist der Tod, der jedem von uns bevorsteht, — eine Gewalt, die wir erleiden müssen, gegen die es kein Mittel gibt. Dies einzige Schreckliche, das der Mensch nur über sich ergehen lassen muß, nie und nimmer aber leiden will, begleitet daher wie ein Gespenst das Dasein der meisten Menschen und überliefert sie den blinden Schrecknissen der Phantasie zur Beute. Hier wenn irgendwo erscheint das Leben selbst in der Gewalt von Kräften, die seine Meister sind. Darum ist ein Gedicht vom Tode mehr als irgend ein anderes ein Gedicht vom allgemeinen Menschenlose, vom Leben als einer tragischen Angelegenheit.

Was wir meinen, liegt nicht darin, daß zuletzt auch das Leben des Helden mit eingeht in die allgemeine Vernichtung. Das ist ja bei den meisten Trauerspielen der Fall. Sondern der Tod der Königin ist der ganze Inhalt des Stücks. Von der ersten Szene bis zur letzten steht alles unter der einen Frage: soll sie leben oder sterben? Diese Frage allein beschäftigt alle Menschen des Stücks. Ihr Handeln ist ganz und gar bestimmt durch den beständigen Hinblick auf diesen einen Punkt. Das ganze Bild steht unter dem Gedanken des Todes.

Mit wie festem Griff stellt der Dichter die rein menschliche Idee aus allem geschichtlichen Beiwerk heraus! So völlig hinter ihm liegt das bloß Historische, daß es ihm offenbar nur in seiner Beziehung auf die menschliche Geschichte bedeutend wird. Wieder

steht er vor dem Leben selber und faßt es in dem Sinn, in dem es am allereigentlichsten Tragödie ist.

2. Maria. Der Grundgedanke der Gestaltung.

Mit dem Gedanken ist noch nichts getan. Wenn er uns nicht das Leben in seiner Wirklichkeit durchleuchtet, wenn in seinem Licht uns nicht Menschen deutlich werden bis in ihren innersten Kern, so ist er für die Dichtung tot. Soll er vollends die Tragödie bewegen, so muß er sich umsetzen in Geschehen, aus dem Geschehen selber und unmittelbar zu uns sprechen. Hier findet Schiller die rechte dramatische Zuspitzung, das Motiv der Aktion, das den Gegenstand tief sinnig und aus dem Grunde nimmt und wie mit wehmütiger Ergriffenheit die ewige Falschheit des Lebens herausstellt. Er läßt die Motive, die das Leben wollen, den Tod bereiten.

Das ist der Sinn der Äußerung zu Goethe, daß die Katastrophe schon in den ersten Szenen liegt, und indem die Handlung sich von ihr fortzubewegen scheint, sie ihr immer näher und näher geführt wird.

Von hier aus erklärt sich in der Maria Stuart jeder Zug in seiner dichterischen Notwendigkeit, jede Gestalt, jede Szene, wie Schiller sie sah und hinstellte.

Wir verstehen die Einführung der Hauptgestalt. Mit großer Sicherheit hat Schiller sie sofort in den ersten Szenen so genommen, daß Sinn und Bedeutung des ganzen Kampfes, der um sie geführt wird, uns wie von selber entgegentritt. Hier wird um das Leben gekämpft. Um welches ein Leben denn? Sie enthüllt es selber, nachdem wir durch die Rührung vorbereitet sind über die so tief Gedemütigte, die einst so Große und Glänzende, der man nun im engen Kerker auch den einfachsten menschlichen Wunsch versagt. Es ist ein bedeutendes Leben, um das gerungen wird. Etwas von dem Glimmern der

ungewissen Verhängnisse ist um sie, die unser Dasein erfüllen. So spricht sie uns aus ihrer Vergangenheit an als eine dämonische Schicksalsgestalt. Ihr Weg war Blut, Leidenschaft und Verderben. Wütende Liebe hat sie geweckt und gegeben, den Kelch der Freuden bis zum Taumel geleert und ihn denen, die sie anzog und wieder abstieß, je nach der Laune der Stunde in seiner ganzen Süße gereicht oder mit Gift gemischt. Die glänzendsten Männer hat sie besessen und in den Tod geschickt. Es ist das bloße physische Dasein in seinem wilden Verlangen und Genießen und Sich-Selbst-Zerstören.

Aber von all der großen Lust der Natur bleibt dem Menschen die Bitterkeit zurück. In dem furchtbaren Rückschlag ihres äußeren Geschicks ist in ihr der sittliche Mensch erwacht. Der Grundton all ihres Lebens ist die Reue. Sie ist zum Bewußtsein gekommen und hat sich gefunden. Nicht düster genug kann der Ton genommen werden in ihrer Szene mit der Kennedy. Dies ist das Ergebnis ihrer ganzen Existenz, das schwere Leid, die unendliche Reue.

Was der Dichter durch dies einfache Aufeinanderstimmen der beiden Züge, ihrer Vergangenheit und ihrer Gegenwart, für das Stück erreicht, ist etwas Großes. Sie weiß sich schuldig vor Gott und dem ewigen Recht, um so mehr aber unschuldig vor den ihr aufgedrängten irdischen und gar englischen Richtern. In England gibt es keinen Gerichtshof für die freie Königin der Schotten. Wenn sie tausendmal in den Fügungen ihres Glends die Hand des strafenden Gottes erkennt, — gegen den Prozeß, den die Peers ihr aufdrängen, darf sie ankämpfen als gegen eine brutale Gewalt, die man ihr antut. Da ist von Recht keine Rede, sondern allein von jener Macht, die vor Recht geht.

Das ganze Geschehen wird damit aus dem Gebiet des äußerlichen historischen Rechts Handels herausgehoben und vor das Angesicht der Sittlichkeit selbst und ihr ewiges Gericht gebracht, vor dem wir nicht Könige und Lords, sondern nur Menschen sind.

Ein solcher Kampf ergreift unser einfach menschliches Gefühl. Bei der Höhe, auf welche die bedeutende Gestalt in der Sicherheit des eigenen Bewußtseins gebracht ist, erscheint der Prozeß, den man mit ihr aufführt, von vornherein als lächerliche Komödie, — der ewige Rechtsgedanke aber, das wahre sittliche Bewußtsein, das sie in sich trägt, leuchtet sieghaft durch alles hindurch. Und vor ihm ist Maria so unschuldig wie schuldig.

Hier liegt der eigentümliche Fortschritt über den Wallenstein. In diesem trat der idealistische Gedanke in der Nebenhandlung von Max und Thekla neben das realistische Geschehen. Er brachte von außen das Gericht der Sittlichkeit hinzu, so kunstvoll auch der Dichter in einer fast zu großen Fülle feiner Verbindungsglieder das Verschiedene ineinanderschlang. Hier liegt das alles in der Hauptgestalt selbst. Wie sie Mittelpunkt und Gegenstand aller Bewegungen in dem Werke ist, so bringt sie auch in sich und durch sich selbst den unverrückbaren Gedanken des ewigen Rechtes in das Werk. Das Nebeneinander der beiden Welten ist überwunden.

Über Marias Wesen ist mit dem allen noch nicht das letzte Wort gesagt. Wie das Leben selber soll sie uns gegenüberstehn. Das Leben setzt Schiller in Gegensatz zur Gestalt oder Idee wie das Physische zum Moralischen, das Sinnliche zum Geistigen. Marias Dasein war eine Existenz des Verlangens und des Genusses. Dies ist, was Schiller unter „Leben“ begreift, die ewige Verlockung und das Verlangen der Sinne, das Begehren, das sich im Genuß verzehrt, das Genießen, das in neue Begierde umschlägt. Das Leben ist die ewige Eva, die uns den Apfel reicht. Schiller zeigt in Maria das Leben, wo es am süßesten, wo es am meisten Leben ist, in einem schönen, betörenden und gewährenden Weibe. Denn das Weib ist der Stimulus des Lebens. Die Gestalt der Königin vertieft sich fast zur Bedeutung des Symbols. Noch einmal geht die große Verlockung des Lebens von ihr aus,

verstrickt widerstrahlend sie selbst, und so kommt aus der Lockung des Lebens selber der Tod.

Bis in die Gruppierung der Hauptscenen hinein folgt hier alles mit unentrinnbarer Notwendigkeit aus den Schiller'schen Grundgedanken. Der Tod ist die Gewalt, vor der unsere physischen Kräfte erliegen. Soll es hier nicht geschehen sein um die freie Überlegenheit unseres menschheitlichen Seins, um die Macht jenes Willens, der unser Wesen ausmacht, so müssen wir selber wollen, was wir ja doch nicht vermeiden können, — wir dulden den Tod mit zusammengefaßter Würde, als ob er unser eigener Wille sei. Die Pforte, vor der ein jeder gern vorüberschleicht, öffnen wir, als gelte es unsere letzte große That, unsern höchsten Triumph. Und nichts beweist so sehr, daß wir mehr sind als die bloße Natur, und bezeugt so sehr die reine Geistigkeit unseres allen Naturgewalten überlegenen Wesens als dies, daß wir, selbst wo die Natur vernichtet wird, die Freiheit unseres gefaßten Geistes behaupten können.

Soll uns Maria Stuart mit einem andern Eindruck entlassen als dem qualvoll peinlichen der physischen Zernichtung, dann müssen wir schließen mit dem Bilde der gefaßten Seele, die sich in ihrer reinen Geistigkeit gefunden hat. Damit liegt das Endglied der Entwicklung fest, aber mit dem Endglied zugleich auch das ganze Gesetz ihres Fortschreitens. Wir beginnen mit einem vorläufigen Zustand gleichsam erzwungener Resignation. Nun ergeben sich die drei Stadien mit innerlicher Notwendigkeit: noch einmal erwachen die Sinne, das Gaukelbild eines neuen Glückes erscheint. Dann brechen die Affekte los in schrankenloser Lebensfreude. Das ist die Höhe, das Gespräch der Königinnen; aber dieser Überfluß des Lebens ist schon der Tod. Nun kommt die unwiderrufliche Entscheidung. Da faßt sich der reine Geist in sich selber, und als die geistige Überwinderin sehen wir Maria im letzten Akte von uns scheiden.

Ihre ganze Entwicklung spielt sich in diesen drei Hauptgruppen von Szenen ab, — im ersten, dritten und fünften Akte. Dazwischen tritt sie überhaupt nicht auf. Demnach ergibt sich die Folge der Hauptszenen für Schiller unmittelbar mit seinem tragischen Gedanken, indem er das sinnliche Menschenwesen zur geistigen Fassung sich durchringen läßt. Hier folgen wir einmal Zug um Zug dem schöpferischen Bilden seines Geistes.

Die gewaltigen Antithesen des Schillerschen Philosophierens erfüllen sich in seiner Poesie überraschend mit Leben. Jener Gegensatz von Sinnlichkeit und Geistigkeit erweist die Fähigkeit, ein reiches Bild in sich aufzunehmen und zu gliedern. Bereits in den philosophischen Schriften sind offenbar die lebendigen Bilder im stillen mitgedacht. Schon dort war der Instinkt des Künstlers und des Dramatikers wirksam, der in seinen einfachen Grundzügen und Grundgegenständen das Leben selbst nach seinem innersten, ewig gleichen Wesen zu begreifen sucht.

Das viel bedeutende Wort in dem Brief an Goethe erklärt sich nun: daß Schiller seine Maria immer als ein physisches Wesen halte, daß sie mehr eine allgemeine tiefe Rührung als ein persönliches und individuelles Mitgefühl hervorrufen soll. Nicht die Königin von Schottland ist es, die uns beschäftigt, das geschichtliche Individuum, sondern in ihr das Weib und in dem Weibe das Leben.

3. Der Kreis der Gestalten.

Die neue Lockung ins Leben, von der wir sprachen, verlangt einen Menschen, da im Drama die Menschenstimme das Mittel ist, durch das die künstlerischen Gedanken lebendig werden. Um das Schicksal der Königin aber kämpfen, mit ganz bestimmter Stellung nach dieser oder jener Seite, die Großen und Staatsleute Englands. Hier kommt ein bedeutendes Stück politischen Lebens in unser Werk hinein. Schiller bleibt auch hier der Dichter der

großen Weltverhältnisse. Als bedeutsamste Gestalt des Dramas endlich tritt neben Maria die Königin von England, Elisabeth — sie, um deretwillen Maria fallen muß. Im letzten Grunde ist das Werk ein Duell der beiden Frauen. Wie der Dichter bei Maria alles zufällig Historische in typische Bedeutung umgesezt hat, so erhebt sich die gleiche Forderung für Elisabeth. Auch hier wollen wir das Leben selbst und das Weib sehn. Ein neuer Reichtum dichterischer Aufgaben liegt vor.

Die Lockung des Lebens geht von Maria selber aus und strahlt ihr eigentlich von außen nur zurück. Sie ist in Mortimer verkörpert. Mit ihm lebt vor ihr die eigene Vergangenheit, die fast schon begrabene, wieder auf. Wie sie die Männer zu sehen gewohnt war, so tritt er vor sie hin, — der in Jugendschönheit strahlende verliebte Jüngling. Aber er ist noch viel mehr. Er kommt von Frankreich, von Italien, von Rom zurück, ist der alten Kirche wiedergewonnen und von den Ansprüchen der Maria auf den Thron überzeugt, hat mit den treuen schottischen Vasallen dort in der Verbannung Freundschaft geschlossen und mit Menschen, die der Maria die teuersten sind, den Rüstzeugen ihrer Macht und ihrer Rechte, ihrem Oheim, dem Kardinal von Guise, vertraut gelebt. So flutet es mit ihm wie der große Rausch in die verschlossene Stille des Gefängnisses hinein: die ganze römische Welt, die Gegenreformation, die andere Weltmacht, die katholische, Frankreich mit seinem bestridenden Zauber, die Kirche in ihrer Herrlichkeit, Farbenpracht und Musik, die verführerische Sinnlichkeit, ihr ganzes altes Leben. Es ist der letzte und vielleicht glänzendste der Männer, wie sie sie geliebt, und denen sie der Dämon war. Da ist mit einem Male die hohe Welle wieder, welche sie davontragen will. Wie Mortimer sein Alles an die Sache der armen Gefangenen und fast schon Aufgegebenen sezt, erscheint er achtungswürdig in der reinen Hingabe des Jünglings. Aber tief im Innern glüht die wilde Sinnlichkeit, die schrankenlose Begierde, die nur des

Hauches harret, um wachgeblasen zu werden. Und wie er bis da keine Gefahr gescheut hat in der stolzen Unbefangeneheit seines Mutes, ergreift ihn dann die vermessene Berwegenheit, der nichts heilig, kein Verbrechen zu verworfen ist, und die keine Grenze der Selbstsucht kennt, wo es den letzten Wunsch, die schöne Königin, gilt. So leiten ihn im Grunde nicht die Ideen, die er für wahr erkannt hat, sondern die wilden Wünsche und Launen der eigenen nach Selbstberauschung verlangenden Natur. Er ist das Urbild des Schwärmers: in Schillers Sprache nicht ein Idealist, sondern ein Phantast. Eine Gestalt von sprechender Wahrheit der doch immer noch schönen Jünglingszüge, mit der Anlage zum Großen, die in einem zu kühnen Abenteuer geopfert wird, von der wilden Gärung der Zeit emporgeworfen als die rechte Erscheinung der leidenschaftlichen Zerrissenheit der Epoche.

In der genialsten Weise, nämlich in so einfachen und zugleich kraftvollen Zügen wie nur möglich, setzt Schiller die Gestalten aus der politischen Welt gegen einander ab, so daß dies Bild zunächst in jedem Teile lebendig wird, dann aber auch mit dem Eindruck der Vollständigkeit herauskommt.

Zwei Wächter der Maria, der Graf von Shrewsbury und der Ritter Amias Paulet, stehen voran, jener ihr Wächter in der früheren Zeit, als es ihr noch besser ging, dieser in ihrer gegenwärtigen strengen Haft. Es ist eine ausdrucksvolle Erfindung, daß man sie schon sozial eine Stufe herabgesetzt hat. Aber es ist ein Wechsel auch der Behandlungsart. Wie Shrewsbury das Urbild des würdigen Greises mit seiner Freundlichkeit und Ehrerbietung gegen das Unglück, ist der Puritaner Paulet der rauhe und harte Mann. Für ihn ist Maria nichts als die Todfeindin Englands, die man vernichten muß, während Shrewsbury die Unglückliche bemitleidet und für sie eintritt. Beide sind sie, wie es dem Wächter, der einen kostbaren Schatz hütet, geziemt, lautere Vertreter des reinen Rechts, aber wieder in der glücklichen Ab-

stufung, daß Shrewsbury das Recht vertritt, das noch Milde kennt, Paulet aber allein das starre und strenge Recht in seiner unbeugsamen Härte. Immer wieder spricht der ehrwürdige Greis, der für sich im Leben nichts mehr zu erwarten hat, als der gute Engel der Maria, ja als der milde Hüter des Guten und Rechten selbst, als der Mund der Menschlichkeit.

In den beiden Männern ist nichts Höfisches. Aber am Hof der Elisabeth entscheiden sich diese Geschicke. Wir treten in den Kreis derer, die immer um sie sind, in einen Kreis also von Höflingen hinein. Voran steht Burleigh, der Höfling, in dem der staatsmännische Wille überwiegt, — trocken und begabt, ein großer Redner, ganz erfüllt von dem Interesse seines Staats. Außer dem Staatsvorteil kennt er keine Rücksicht; er ist der reine Politiker. Der Vorteil Englands verlangt Marias Tod. Burleigh allein arbeitet von vornherein und ohne nur einen Augenblick abzuschweifen auf dies eine Ziel. Er hat das Gericht bestimmt; er bringt die Botschaft des Todes an Maria; er spricht im Staatsrat zu gunsten des unbarmherzigen Urteils; nach Elisabeths Demütigung durch Maria ergreift er sofort die günstige Gelegenheit, es zum Vollzug zu bringen; er entreißt Davison das unterschriebene Urteil, befördert es auf der Stelle und bringt die Kunde der Hinrichtung zu Elisabeth, — der kalte Vertreter der Politik. Ist es diese aber wirklich allein, die ihn bestimmt? Wir sehen ihn nicht nur in seinem Streben der hohen Staatsinteressen, sondern zugleich auch in einem ganz persönlichen Kampf, in dem beständigen Gegensatz gegen Lester, den Rivalen. Die Intrigue ist sein Lebenselement. Nicht umsonst wird hier am Hofe einer Frau Politik gemacht. Lester ausstechen, ihn verdrängen, das als notwendig durchsetzen, was jener zu vermeiden sucht, — das ist der eigentliche Stachel seines Tuns. Hinter all der starren Sachlichkeit steht dieser Haß von Mann zu Mann. So ist es im Grunde ein Ringen um Selbstbehauptung, um die erste Stelle und um die Macht. Hier liegt

der letzte Gedanke, der seine Haltung erklärt: wer seine Königin zu dem unwiderruflichen Entschluß gebracht hat, der ist der Unentbehrliche, der Meister. Darum soll Maria sterben — für Burleigh eigentlich nur als das Opfer, das fallen muß, damit er der Herr sei. Bei dieser Gesinnung scheut er auch nicht das Mittel, das in Paulets Denken keine Stelle findet, — den Mord.

Wie in dem Höfling Burleigh der Staatsmann, überwiegt in dem Staatsmann der Höfling bei dem Grafen Leicester. Er ist unter den Weltmenschen Schillers vielleicht die eigenartigste Gestalt. Auch er ist eine Macht. Aber der Boden, auf dem allein ihm wohl sein kann, ist der glatte Boden um den Thron. Im Frauendienst lebt seine Seele. Vor allem andern ist er der schöne Mann, der durch sein Mannsein seine Zwecke erreicht. Im Mittelpunkt alles seines Denkens steht das Weib, das Weib als die Krone des Genusses, aber der volle Genuß ist erst bei der königlichen Macht. Darum ist er der geborene Diener und Freund einer Königin. Unerfüllt reizt ihn die Begierde, die ihn ganz beherrscht. Hier allein ist der Punkt, an dem er ein Abenteuer und beinah eine Gefahr wagt. Könnte doch das schöne Weib die Königin sein, Maria an Stelle der Elisabeth treten. So wird der bevorzugte Günstling der Elisabeth der Schützer und die Hoffnung der Maria. Er ist die reine Erscheinung der unerfülllichen Sinnlichkeit. Darum fehlen auch in ihm alle sittlichen Momente. Existieren ist alles. Mit diesem Leben und zwar dem Leben in der höchsten Höhe ist es aus. Daher seine listige Entschlossenheit, wo es um die Befriedigung seiner Begierden geht, und in diesem Sinn das höchst gewagte Spiel zwischen den beiden Frauen, aber bei diesem Spiel von vornherein die abgründige Falschheit und Verstecktheit, die unheimliche Geschicklichkeit des glatten und undurchsichtigen Mannes. Im Verkehr mit Mortimer — welches scheinbare Aufschließen der Seele in ihrer Verdrossenheit wie an dem Busen eines Freundes. Es ist die Maske, die ihm jetzt steht, in dem Augenblick, da er des

neuen Mittelmannes sicher werden muß und zugleich doch sich nichts vergeben darf. Aber nur nichts Gewaltthames und Offenes! Ebenso schnell ist der Entschluß zur Hand, durch Mortimers Untergang und Tod die fast verspielte Sicherheit wiederzugewinnen. Und wie kämpft er jetzt um seine Existenz! welche Stirn und Frechheit in dem Abfertigen Burleighs, der ihn fast auf dem Boden hat, und welche Dreistigkeit im Bewußtsein seiner Besitzrechte in dem Verfahren mit der Königin wie mit einer launischen Geliebten. Jetzt muß Maria sterben; denn sonst stirbt Lester. Nur hat er hier die Kraft seiner Seele überschätzt. Er bricht zusammen unter dem vernichtenden Schlag der Reue, greift verzweifelt noch einmal nach der Rettung um jeden Preis, — muß aber nun die bittere Wut kosten um das verlorene Glück in den Armen dieses herrlichen Weibes. Sein Zusammenbruch ist der Bankerott der Begierde. So innerlich hohl ist das glänzende Leben des ersten Mannes an Elisabeths Hof. Wie ist das alles in menschlich-allzumenschliches Leben umgesetzt! als sähen wir die glatte Betrüglichkeit der Sinne selbst. Damit Lester lebe, muß Maria sterben. Freilich verzehrt dann ihr Tod auch sein Leben. Auf einen bitter-ironischen Ton ist das alles gestimmt.

Diese Engländer stehen als die Vormacht des Protestantismus dem wilden Drängen der katholischen Welt und den Ansprüchen der katholischen Königin gegenüber. Es ist, als ob das politische Leben sich in seinen Bestandteilen restlos vor uns entfalte in den repräsentierenden Typen als Recht (Shrewsbury, Paulet), Staat (Burleigh) und Hof (Lester). So vollständig entwickelt sich das lebendige Bild.

Shrewsbury und Paulet stehen im Gegensatz zu den andern, da sie selbstlos sind. Burleigh, Leicester und Mortimer erscheinen wohl als solche, die selbstlos einer Sache dienen, sind aber in Wahrheit allein mit sich selbst beschäftigt. Zwischen Burleigh und Leicester spielt sich der Kampf ab um die Macht, — wieder mit

der Nuance, daß Leicester zugleich ganz persönlich an das Weib denkt. Hierdurch rückt er auf die gleiche Linie mit Mortimer, der sonst sein völliger Gegensatz ist. So spielen die Lichter hin und her, gehen die so scharf gegeneinander abgesetzten Gestalten zugleich wie in einem Kreise ineinander über von dem erhabenen Rechts- und Staatsgedanken über die selbstische Nuance, die er gewinnt bei Burleigh, in die reine Selbstsucht, worin Sinnlichkeit und Machtwille ineinanderrinnen (Leicester), und fort zur leidenschaftlichen Sinnlichkeit, die wieder fast wie eine sittliche Hingabe ihren Mann ausfüllt (Mortimer). Innerhalb des Kampfes, den wir ansehen, scheinen alle möglichen Stellungen zum Leben erschöpft.

4. Elisabeth.

Über die Köpfe der andern heben sich als die Hauptgestalten Maria und Elisabeth heraus. Erst wenn wir auch Elisabeth verstehen, können wir ganz begreifen, wie Schiller sein Werk gesehen hat.

Elisabeth hat gegen Maria gültige Einwände genug. Maria hat nach ihrer Krone gestrebt. Mit allen Feinden Englands hat sie im Bunde gestanden. Die katholische Königin, mit Frankreich, Spanien und dem Papst zusammenhängend, bedeutet eine ewige Drohung, die Drohung einer Welt, gegen die ganz allein stehende protestantische Herrscherin. Wenn die beiden sich ins Auge schaun, so stehen die Mächte einander gegenüber, die um die Welt ringen, deren Sieg oder Untergang über die Zukunft der Menschheit entscheidet.

Was nur von Zweifeln an Elisabeths Recht, von dunkeln Ansprüchen gegen sie irgendwo vorhanden ist, das faßt sich in Maria zusammen. Das Geburtsrecht Elisabeths auf den Thron ist nicht unangefochten, Maria ist ihre Erbin. Das Leben der letzteren bedeutet für Elisabeth den beständigen Stachel, daß

jemand da ist, der es wagen darf, höhere Rechte zu behaupten an ihren Platz.

Starke Empfindungen menschlicher Natur sprechen weiter hinein. Elisabeths ganzes Dasein war ein Zwang, ein einziges Leben der Arbeit, eine harte Schule der Tugend. Was auch ihre Seele verlangte, vor der Welt mußte sie dastehn in starrer Unanfechtbarkeit. Sonst erschütterte das Geschrei der Feinde ihren Thron. Stehlen mußte sie das spärliche Glück des Weibes, sie mußte die Stolze, Kalte, Keusche heucheln vor den Menschen. Aber offen vor allen Augen hat die junge Königin von Schottland jedes Gelüst ergriffen an den Haaren. Ihr ganzes Dasein war ein einziger Taumel des jubelnden Glücks und der Freude. Gezwungen, sich beständig mit ihr zu vergleichen, mit ihr verglichen von jedermann hat Elisabeth sich im Schatten gefühlt als die Arme und Darbende, während Maria, von lichter Sonne umflossen, im Reichtum schwelgte. Und so etwas nagt und zehrt.

Aber das alles ist es nicht. Das könnte vergeben werden. Das Glück hat für Elisabeth entschieden, Maria liegt im Staube, — das ist Rache genug. Es ist noch etwas anderes da, das nicht vergeben werden kann, — wobei es keine Veröhnung gibt, in Ewigkeit nicht; das ist Marias wahres Majestätsverbrechen und wahrer Hochverrat, wofür mit ihrem Tode allein Genüge getan wird: Maria ist schön. Diese Sünde findet kein Verzeihen. Hier ist der tödliche Gegensatz des Weibes gegen das Weib. In ihrer Schönheit ist Marias Todesurteil gesprochen.

Damit erklärt sich Schillers Wort: Elisabeth müsse eine noch junge Frau sein, die Ansprüche machen kann. Seltsam, schon in einer der allerfrühesten Abhandlungen Schillers, in dem Aufsatz „über das gegenwärtige deutsche Theater“ im „Württembergischen Repertorium“ vom Jahre 1782 findet sich die Bemerkung: „die hohe Elisabeth hätte eher eine Verletzung ihrer Majestät als einen Zweifel gegen ihre Schönheit vergeben“. Schon damals hat ja

Schiller — dann besonders in Bauerbach wieder — an eine Maria Stuart gedacht. Es scheint also, daß sein Grundmotiv für die Gestaltung der beiden Frauen in ihrem Gegensatz durch all die Jahre unverändert geblieben ist.

Im Staatsrat sagt Shrewsbury: „Ihr ward der Schönheit eitles Gut zu teil. Sie überstrahlte blühend alle Weiber und durch Gestalt nicht minder als Geburt.“ Da fällt Elisabeth ihm in höchster Erregung ins Wort: „Kommt zu euch selbst, Mylord von Shrewsbury, denkt, daß wir hier im ernstesten Räte sitzen. Das müssen Reize sondergleichen sein, die einen Greis in solches Feuer setzen.“ Und noch im Gespräch mit Leicester kommt sie auf Shrewsburys Wort zurück.

Damit haben wir die Erklärung für das durchweg gezwungene Verhalten der kalten und doch sinnlichen, unliebenswürdigen und doch auch bedauernswerten Frau. Hinter jedem Wort bei ihr liegt der geheime Wunsch, die Gegnerin zu vernichten. Der Wunsch kommt aus einem rein weiblichen Haß. Gerade darum will er sich verstecken und hat keinen Mut zu sich selbst. Um einen Triumph ihrer Schönheit zu haben, läßt sie sich von Leicester überreden zur Zusammenkunft mit der Maria. Nichts sucht sie in all ihren verletzenden Worten als die Befriedigung des lange aufgespeicherten Grolls. Als Weib tödlich beleidigt verläßt sie Maria, die in ihrem flammenden Zorn schöner war als jemals zuvor, und keine Möglichkeit der Gnade besteht, als der Verdacht aufkommt, daß Leicester mit ihr Beziehungen hat. Noch in ihrem letzten Entschluß ist dies der wahre Stachel, der sie bestimmt. „Mit welchem Hohn sie auf mich niedersah!“ Sie knirscht über den Zwang ihrer Lage, die ihr das einfache Zustoßen nicht erlaubt, und jubelt bei der Todesbotschaft; denn die ewige Nebenbuhlerin ist fort. Sie ist allein; sie ist Königin von England. Aber sie muß heucheln bis zuletzt, — nicht, weil der Dichter sie als ein möglichst unsympathisches moralisches Scheusal aufstellen will, sondern, weil es so in der

Wahrheit dieser Naturen ist, die der Urhaß des Geschlechts gegen die Geschlechtsgenossin bestimmt, und die sich das kaum selber zu gestehen wagen.

Hier bekommt der pomphafte Rechtshandel mit der Maria den letzten ironischen Stich in die Komödie. Darum also muß Maria sterben, das ist ihre Sünde, daß sie das Weib in Elisabeth verletzt hat. In allzu menschlicher Wahrheit entfaltet sich die Tragödie der Frauen. Übersehen wir aber die Gestalten alle, diese Menschen der großen Welt, — mit welcher festem und unerbittlichem Blick der Wahrheit ist das alles angeschaut! Wie sie immer gewesen sind und immer sein werden — hier, wo die große Schicksalsfrage des Lebens, der Tod, vor ihren Augen steht, ja der Gegenstand ihrer Sorgen, der bewegende Grund ihres Tuns ist, — keiner kommt aus dem Bann der eigenen, allzu kleinen und selbstischen Natur, — jeder geht, nur auf sich bedacht, den Weg seiner Eitelkeit, seiner Selbstsucht, seiner Wünsche. Das ist das Leben. Über solchem Leben steht der gewaltige Tod. Es ist ein rechtes Bild von der Kleinheit und Armut des Menschentums.

5. Die Form der Tragödie.

Solchen anschwellenden Reichtum von Motiven hat Schiller aus dem einfachen Vorwurf seines tragischen Gedankens entwickelt. Auch äußerlich hat das Bild die ganze Fülle des Lebens. Das geschichtliche Material, z. B. das ganze Prozeßverfahren wird benutzt, aber nur, um in den immer gleichen Beweggründen Menschen und Leben durchsichtig zu machen in der hohen Symbolik, welche die Form der neuen Schillerschen Kunst ist. Aus „Maria Stuart“ spricht ein tiefer und beinahe bitterer Ernst. Diesen Augen macht man über die Dinge, wie sie sind, kein Blendwerk und keine Flausen vor. Wie die tragische Lebensanschauung zugenommen hat an Schärfe und Bewußtheit, so erkennen wir die neu gewonnene Sicherheit des eigenen Weges an der Vereinfachung der Kunst.

Wenn Wallenstein sich auseinandersprengte in zwei große Stücke, hier wird das Bemühen um Strenge, Sparsamkeit und Geschlossenheit der Form offenbar. Der Menschenkreis tritt in die gerade notwendige Anzahl von Typen auseinander. Auch der tragische Gedanke legt sich in der genau notwendigen Zahl von Szenen vor uns dar. Schiller gibt allein den Schlußakt dieses bedeutenden Lebens, die drei letzten Tage der Maria, die kurze Frist von der Überbringung des Todesurteils bis zur Vollstreckung. Er hatte wirklich am Wallenstein das Handwerk gelernt.

Welche gedrängte Fülle des in seiner harten Wahrheit gesehenen Lebens schon im ersten Akt, — gegeben in einem nie aussehenden Reichthum der immer neuen, immer beweglichen szenischen Erfindung! In der kraftvollsten Gliederung spielt er sich in drei Hauptmassen vor uns ab, — die jetzige Lage der Königin im Gefängnis (Szene 1—3), dann ihre düstere Ergebung und über ihr aufleuchtend der neue Hoffnungsstrahl (Szene 4—6), endlich ihr Kampf um das Recht mit Burleigh, das entschiedene Hinaustreten in die äußere Aktion mit aller Deutlichkeit der gegeneinander stehenden Motive (Szene 7 und 8). Jeder Teil löst sich aus dem andern in feiner psychologischer Verknüpfung. Das äußere Elend mit seinem Stich in die kleinliche Not vertieft sich in Marias tief-innerlich schwerem Sinn. So führt der zweite Teil den ersten weiter. Die neu erwachte Hoffnung gibt ihr Stärke und Mut zu der Auseinandersetzung mit Burleigh. Dies ist die Verbindung zwischen dem zweiten Teil und dem dritten. X

Es gibt keine lebendigere Einführung: man durchsucht das königliche Zimmer nach dem letzten Rest ihres Schmucks, — dem letzten Glimmer aus dem königlichen Einst, jetzt dem kümmerlichen Halt ihrer Hoffnung; vor uns steht die brutale Gewalt, in die sie geraten ist. Jedem frauenhaften Seufzer über das Los der weich gewöhnten Königin antwortet der harte Hinweis auf das Gericht, unter dem sie steht, das keine Schonung kennt für ihre

Treveltaten, keine Neigung zur Milde oder nur Menschlichkeit. Von den rauhesten Wächtern ist sie umgeben.

Darnleys Todestag begehend versinkt die Königin im schmerzlichen Gefühl der frühen Sünden; die Amme — als Dienerin gewöhnt, nichts zu suchen als das Behagen der Herrin — will ihr begütigend zureden, wird aber in jenem mächtigen Umschlag der Szene selber so hingerissen von der Erinnerung an Marias schreckliche That, daß die Begütigung sich in furchtbare Anklage wendet. Da haben wir die schwere Schuld, die dieses Leben gezeichnet hat, und erkennen die umheimliche schicksalbringende Gestalt; wir stehen unter dem tiefen Leidgefühl, mit dem die tragische Dichtung beginnt, — aber auch im Anblick der mühsam gewonnenen Ergebung. So hart ihr Leben sei, der Finger eines gerechten Richters ist darin. In diese Stimmung der sich selber fast Aufgebenden tritt die neue Lockung hinein, der Jüngling, in dem ihr der Glanz ihres vergangenen Lebens schöner aufs neue leuchtet. Und sobald das glänzende Bild sie verlockt, streckt sie sogleich die Hand nach dem betrüglischen Rettungsmittel, nach Vester, aus.

Das neu gewonnene Vertrauen gibt ihr die ganze überlegene Hoheit gegen Burleigh und seine Rechtskomödie. Eine feine Erfindung, wie sie der in der That gewaltigen Beredsamkeit des Staatsmanns gewachsen ist einfach durch das unverfälschte Gefühl ihres unleugbaren Rechts. Auch der letzte Zug gehört in das Bild, daß Burleigh in Paulet den Mörder zu gewinnen sucht. Dies zeigt, wie jene wirklich gesonnen sind. Eine rohe Aktion der Staatsklugheit ist das, was sich für ein Gericht gibt. Aber in der Dichtung folgen wir hier nicht leicht. So gewiß den Menschen jener Zeit solche Auskunfts äußerst nahe lag, in Schillers Drama kommt uns solch Äußerstes zu schnell, zu unvermittelt und beleidigend; hier ist einmal wieder die Skrupellosigkeit und Härte des schnell disponierenden Kunstverstandes, die einen Hauch lebloser Kälte in die Dichtung bringt.

Alles liegt in diesem ersten Akte zusammen: die einfache Auseinandersetzung der Geschichte und die ganze Tiefe ihrer Bedeutung, der Kreis der Menschen, die um die große Frage: Leben oder Tod? zusammengestellt sind, Marias harte Haft, ihre wirkliche Schuld, ihre stille Ergebung, die neue Lockung und Hoffnung, die Gewalt, die in der Form des Rechtes kommt, die Niedrigkeit der Mächte, die da an der Arbeit sind, im Untergrunde von dem allen wilde menschliche Schicksale, Freveltaten und Sühnung und dahinter die von den tiefsten Gegensätzen empörte Welt, — scharfe Charakteristik der wenigen, aber wichtigen Gestalten, bedeutendes Menschenleben auseinandergelegt, ein hinreißender Strom des Geschehens und, wo es hingehört, auch der Beredsamkeit. Der Akt ist eine kleine Welt.

Mit dem zweiten Akt treten wir in die Sphäre des Hofes. Es sind wieder drei Gruppen von Szenen, deren erste mit dem Staatsrat schließt (Szene 1—3), die zweite enthält Mortimers Einführung bei Hof (4—7), die dritte bringt die äußere Handlung weiter, die Intrigue. Mortimer knüpft mit Lester an; Lester überredet Elisabeth, Maria zu sehn. Alles ist gestimmt auf die Frivolität dieser Welt. Da werden in der Werbung der Franzosen um Elisabeth die ernstesten Gegensätze der Mächte zur Komödie gemacht und in Komödie aufgelöst. Jedes Wort, mit dem die Königin ihr Widerstreben gegen die Ehe ausspricht, malt das gemeine Weib, das an die Klytämnestra im Agamemnon des Aeschylus erinnert, und seine kalte verstohlene Sinnlichkeit. Es folgt die Beratung des Staatsrats über das Urteil gegen die Maria. + So eng stoßen Hochzeit und Tod hier zusammen. Wie Elisabeth den harten Spruch ablehnt, den milden nicht gelten lassen will, fühlt man an jedem Wort: sie möchte die Gegnerin so gern vernichten und hat keinen Mut. Hier beginnt das für die Gestaltung des Stückes so bedeutende Spiel, daß jeder offenbar bei seinen Worten eine der Sache fremde Absicht verbirgt und verfolgt. Alle diese Selbstsüchtigkeiten

treten in Aktion. Das geht noch weiter in der Einführung Mortimers. Die ganze Falschheit des Weibes tritt ins Licht. Hier hält sie sich nicht zu gut, selbst den Mörder zu dingen. Und was verspricht sie dafür? dem schönen Jüngling, dem rücksichtslosen, tatkräftigen Manne, der jetzt emporsteigt, — alles! Es ist der Politiker der Zukunft. Dies Weib politisiert mit verborgener Befriedigung ihrer Weiberlaunen. Aber wie fühlen auch diese Männer den Gegensatz der beiden Frauen! Was ist Elisabeth dem Mortimer im Vergleich zu Maria? Lester schwankt zwischen den beiden Weibern. Immer tiefer sehen wir in dies hohle und garstige Leben; da muß der große Lester in tausend Ängsten schleichen! Kein Entschluß, kein Mannesmut! Was von Maria als eine freie Tat der Großmut erfleht worden war, die Zusammenkunft der Königinnen, wird gewährt in geschickt genutzter Laune, — um einen Triumph weiblicher Eitelkeit und Rachsucht zu genießen, um dem Geliebten eine vermeintliche Kränkung zu lindern. So tut sich, um die Elisabeth bewegt, die ganze Welt der Mächtigen vor uns auf in ihrem allzu wirklichen Spiele. Und dabei handelt es sich doch um Leben und Tod. Der einfache Ernst vor der Schicksalsgröße des Lebens fehlt ihnen allen.

Der dritte Akt bringt die beiden einzeln vorgeführten Welten zusammen. Die beiden Hauptgestalten treten aus all dem, was sie umgibt, heraus und einander gegenüber und zwar in der alle Hüllen durchbrechenden Wahrheit ihrer Natur. Es wird klar, welche Mächte hier wirklich im Kampfe sind.

Der Grundafford der bloßen und reinen Lebensfreude, des physischen Entzückens, klingt als Vorbereitung in Marias Worten an; das Leben kommt zurück zu ihr. Bei Paulets Nachricht erschrickt sie jäh: sie soll die Todfeindin sehn. Mühsam beruhigt sie Shrewsbury, ihr edler Freund.

Jetzt folgt die Szene der Feindinnen, die mit der ganzen Schillerschen Lust an der Antithese und radikalen Umkehr gestaltet

ist. Elisabeth kam, um den Triumph über Maria, von der sie als Weib so oft verlegt ward, zu kosten, — Maria kam, um sich zu demüthigen vor der, die ihr nach dem Leben steht. Und die triumphieren will, wird gedemüthigt; die sich demüthigen will, triumphiert und zwar als Weib über das Weib. „Vor Lesters Augen hab' ich sie erniedrigt, er sah es, er bezeugte meinen Sieg.“ Es ist noch einmal das Losbrechen aller Leidenschaften, das ganze rücksichtslose sinnliche Leben. Darum schließt sich tief sinnig die Umkehr daran, daß das Feuer ihrer eigenen sinnlichen Erregung die Flamme der Sinnlichkeit in ihrem Ketter wachbläst. In ihrem Sieg über Elisabeth war sie nichts als das Weib. Nun ist sie auch ihm nichts als das Weib, das er begehrt. Denn die Leidenschaften rufen einander hervor in der Nachahmung der Affekte, von der die Philosophen sprechen. Jetzt muß sie den Ketter fürchten. Was Hoffnung war, wird bange zwiespältige Sorge. In solch innerlicher Notwendigkeit der Entwicklung tritt der Maria sofort die Falschheit des Lebens entgegen, dessen Strudel sie wieder ergriffen hat. Dieselbe launische Falschheit und Betrüglichkeit liegt in der äußeren Fügung, daß eben jetzt der Mordversuch gegen die Königin, unternommen von einem der für Maria verschworenen Jünglinge, mißlingt. Nirgends ist das zufällige Zusammentreffen mehr am Ort als hier. Denn des Lebens Laune ist eben der Zufall. Die Fülle leidenschaftlicher Lebenswirklichkeit in diesen Szenen müßte jeden unwiderstehlich hinreißen und würde noch offener sein, wenn nicht die störenden Reime unsere reine Empfänglichkeit unterbrächen, — Reime, die hier den Gedanken nicht wecken und besflügeln, sondern belasten und niederziehen. — Marias Schicksal ist besiegelt. Nicht einmal ein Vorwand fehlt der aufs äußerste erzürnten Königin von England.

Wohl aber mangelt es völlig an dem großen Ernst des Rechts. Dies ist das Thema des vierten Actes. Hier, wo über ein Leben entschieden wird, denkt jeder nur an sich und kämpft um den

eigenen kleinen Ehrgeiz rücksichts- und strupellos, mit allen Mitteln, aber versteckt und ohne Mut der Wahrheit. So Burleigh gegen Leicester, so mit wahrhaft abgründiger Gemeinheit Leicester gegen Mortimer; dann folgt das Ringen der beiden ersten Männer Englands um ihren Platz bei Elisabeth. Jetzt ist Marias Urtheil gesprochen. Nicht um ihrer vorgeblichen Verbrechen willen, um Leicesters willen muß sie fallen. Vergeblich sind Shrewsburns klare und überzeugende Worte, vergeblich, daß die Volkswut durch seine Stimme sofort besänftigt wird. Trotz aller Angst um Ruf und Welt, — der einfache physische Haß läßt sich nicht bändigen, — Elisabeth unterschreibt. Aber immer noch soll die Verantwortung abgeschoben sein. Dem armen ratlosen Davison bürdet sie die Entscheidung auf. Diesem entreißt Burleigh das Dokument, — nicht um England zu retten, sondern damit endlich sein Plan vollzogen wird. — Lüge in dem allen der Nachdruck auf dem äußeren Geschehen, so wäre es ein verletzendes Intriguen-spiel. Aber jeder Satz ist getränkt in der Ironie der tragischen Verdeutlichung des Lebens. Jeder Moment des äußeren Geschehens weist nach innen. Hier ist die Tragödie in Wahrheit das große Gericht über Welt und Menschen. Sie stehen vor der großen Frage des Lebensschicksals in der Menschheit trauriger Blöße.

Wenn dabei alles ins verstimmend Kleine fällt, hebt der fünfte Akt mit tiefem, großem Klange sich ab. Alles unruhige Streben endet. Die stille und erhabene Fassung des reinen Geistes bleibt im Angesicht des Todes als die letzte Zuflucht der Verlorenen. Die reinste tragische Rührung durchdringt den Akt.

Nach Szenen der Vorbereitung erscheint die Königin selbst im letzten und immer schwereren, darum auch immer glorreicheren Abschied vom Leben, — die knappen Szenen der Rückwirkung auf Elisabeth folgen als das letzte Wort des Urtheils über sie.

Die Einführung des alten Haushofmeisters der Maria, des Melvil, gibt die glückliche Gelegenheit, alles zu erzählen, was der

Maria geschehen ist. Vor dem Tode stellt sich in ihrem Hofstaat die in Liebe geeinte Gemeinschaft der Ihrigen ein einziges Mal noch her. Und immer näher rücken wir dem letzten schrecklichen Bild. In der Erzählung der Kurl taucht das Schafott schon auf.

Zum letzten Mal tritt Maria unter die Ihren. Schiller verschmäht nicht die natürliche Rührung des Moments; aber keine Zeile fällt ins Banale der Tränen und ihrer Verschwemmung hinein. Der wieder gewonnene Stolz der gefakten Seele beherrscht alles. Zu dem Stolz kommt die Liebe. Das große königliche Bild arbeitet sich ganz heraus. Eine wirkliche Loslösung von irdischer Angst und wirkliche Freiheit des Geistes liegt in der Ruhe, mit der sie erst ihre letzten Wünsche verkündet, dann die letzten Geschenke verteilt, endlich den letzten Abschied nimmt. Es ergibt sich von selbst und macht doch die schönste Wirkung, wenn die Geschenke immer persönlicher und den ihr Nächsten gewidmet werden, oder wenn sie beim Abschied mit dem letzten Wort das heiße Kind der Welt der keuschen Braut des Himmels gegenüberstellt.

Allein vor ihrem Gott bleibt sie zurück. Melvil kam als Priester wieder und kann ihre letzte Beichte empfangen. Diese gibt Gelegenheit zu einem Bekenntnis mit jener Wahrheit, wie die Nähe des Todes sie verleiht. Sie weiß sich unschuldig an den letzten Mordanschlägen gegen Elisabeth, schuldig nur gegen ihren ermordeten Gatten. So vollendet sich das Bild der Ungerechtigkeit, der sie zum Opfer fällt, aber auch der höheren Gerechtigkeit, die sich dennoch in ihrem Geschick vollzieht.

Alles Irdische sinkt ab. Das Schwerste bleibt noch: auf dem Weg zum Tode den Mann zu sehen, der sie retten sollte, — der letzte Blick in die blühende Welt der Liebe. Sie spricht mit ihm wie ein abgeschiedener Geist aus dem Jenseits, — ohne Gedanken bereits an die Lauscher und die mögliche Deutung ihrer Worte. Alle die Rabalen der Erde liegen hinter ihr. Und doch vollzieht

sie an Leicester mit ihren schlichten Worten den Spruch einer höheren Gerechtigkeit. Er ist entlarvt.

Das große Schicksal, das dazwischen tritt, zerreißt — wie in jenem dritten Akte die Natur — alle Schliche der Kunst und alle Gespinste der Verstellung. Kurz ist der Triumph der Elisabeth. Sie muß Burleigh verbannen, Shrewsbury trennt sich von ihr, Leicester ist nach Frankreich entflohen. Sie haben es alle nicht davongetragen, um was sie mit so hohen Preisen spielten. Der Gewinn ist schal. Was für sie alle das Leben bedeutet, das ist verloren.

6. Dichtertum und Lebensanschauung Schillers in der Maria Stuart.

Es ist falsch, wenn man Schillers „Maria Stuart“, wie Otto Ludwig tat, für ein bloßes Intriguenstück nimmt und etwa noch hinzufügt, man habe am Ende das Gefühl, eine Reihe glänzender Plaidoyers gelesen zu haben. Der Sinn der Äußerung soll sein, daß alles hier kalt, verstandesmäßig dargelegt sei, aber kein wirkliches Leben sich darstelle in tief gefaßten, bedeutungschweren Bildern. Man hört auch sonst das Urteil, daß das ganze Werk als Dichtung hinter dem Wallenstein weit zurückstehe, immerhin jedoch als eines jener Theaterstücke anzuerkennen sei, wie das Repertoire einer Bühne sie eben auch braucht.

Gewiß hat das Bild des Lebens in diesem Werk nicht die Größe wie im „Wallenstein“, der in die ganze Welt der politisch-militärischen Existenzen mit dem kühnsten Griffe hineinsaft. Maria Stuart hat nicht die gleiche Fülle, nicht solche Macht der unmerklich unentrinnbaren Schicksalsgewalt. Etwas mehr Bewußtes drängt sich ein. Was im Wallenstein hin und wieder begann, findet sich häufiger: Szenen, vom sicheren Kunstverstande eilig entworfen und schnell ausgeführt, denen keine Zeit gelassen ist zum stillen

Auswachsen in das Leben des Unwillkürlichen. Eine solche Entwicklung liegt allemal auf dem Wege, auf dem das große Können übergeht in die bewußte und schließlich kalte Virtuosität. Sie ist die Gefahr Schillers in dieser seiner neuen Kunst.

Aber auch Maria Stuart ist ein vollgültiges Werk aus der großen Form der neuen Schillerschen Tragödie. Auch hier tut das Leben selber in seinen tragischen Gründen sich auf, und menschliches Dasein wird in der Wahrheit seiner Antriebe durchleuchtet: das Menschenleben, über dem das ewige Schicksal des Todes steht. Wir sehen es in seiner Süßigkeit, in seinem unausrottbaren Verlangen und Sich-Aufbäumen und der spät und schwer errungenen Beruhigung. Dem Menschen, der sterben soll, ist es bitter Ernst. Aber wie anders sind jene, die hier mitzusprechen, mitzuentcheiden haben, die Burleigh, Lester, Mortimer, Paulet und wie sie heißen. Eine schmerzliche Symbolik durchdringt dies Gedicht vom Tode und vom Weibe. Man erkennt nicht nur den großen und sicher schauenden Blick, sondern fühlt im Grunde die tiefe Trauer, ja die schmerzliche Bitterkeit.

Die Verbindung der sittlichen Sicherheit mit der klaren Einsicht in die Wirklichkeit des Lebens macht auch diese Dichtung Schillers groß. Wenn es nach Schillers eigener Definition das Wesen der Satire ist, daß sie die Wirklichkeit schildert in ihrem Abstand vom Ideal, dann ist Maria Stuart in der Empfindungsweise, die sie durchdringt, eine Satire. Das Ideal ist klar und einfach. Es ist der Mensch, der das Schicksal dieses Lebens mit dem Ernst nimmt, der ihm gebührt. Fern von diesem Ernst ist der gewöhnliche Mensch. Diese Großen der Erde — auf den Höhen des Lebens — wie sind sie klein! Man kann wahrhaftig nicht behaupten, daß dies Bild mit künstlich pathetischer Aufbausung ins „Schöne“ getönt sei. Recht wahr und recht erbärmlich erscheint der Mensch, wie er ist.

Wenn man Schiller den großen Idealisten nennt, so verstehen

viele darunter, daß er in seinen Bildern uns das Leben gezeigt habe, wie der Traumwunsch der Menschen es finden möchte, lauter gute, edle Menschen, Glanz und Licht und die Bösewichter so schwarz wie möglich, mit Entrüstung gebrandmarkt, überall das „Schöne“, wie man es versteht, d. h. das unserm Bedürfnis, unserm schlaffen Wunsch Entsprechende, bei dem wir die harte und böse Wirklichkeit vergessen.

Und von all dem ist gar nichts wahr! Eine solche Kunst hat Schiller bis in den Grund der Seele hinein verachtet und gehaßt. Er kennt das Leben, wie es ist, und er gibt das Leben, wie es ist. Mehr als die nüchternste Einsicht, — eine harte Illusionslosigkeit spricht aus seiner Darstellung der elisabethanischen Welt. Mit einem grausamen Realismus sind diese Menschen gesehen und wiedergegeben. So ruht der ganze Schiller'sche Idealismus auf dem schroffsten Realismus der Lebensanschauung. Er wäre sonst wirklich kein Dichter für Männer, und das sollte seltsam sein bei ihm, der nach seiner ganzen Artung der Mann unter unsern großen Schriftstellern ist.

Freilich aber sieht er die allzuwirklichen Menschlichkeiten mit so viel Deutlichkeit, weil er unsers Ziels gewiß ist und daher überall die Ablenkungen von ihm erkennt. Nur ist dies Ideal nicht ein jüngerlings- und mädchenhafter Traumwunsch, sondern das notwendige Ziel unsers Willens. Die Gesinnung Schillers ist nicht Traumidealismus, sondern Willensidealismus. Es ist das Ziel, das bewußt oder unbewußt alle echten Menschen verfolgt haben und verfolgt werden, solange es menschliche Arbeit gibt, — gerade Maria kündet es so deutlich: das Ziel des in sich gefaßten und mit sich einigen Menschen, der in sich die Kraft der Überwindung trägt gegen alles Schicksal. Darum ist die Schiller'sche Dichtung wahr nicht trotz ihres Idealismus, sondern durch ihren Idealismus. Schiller wäre nach seiner eigenen Auffassung ein schlechter Idealist, wenn er in seiner Poesie nicht vor dem Gericht der realistischen

Wahrheit bestände. Allerhand äußere Umstände haben in diesen Dingen die richtige Auffassung lange behindert. Im Grunde genommen aber verlangt seine Kunst von uns nichts anderes, als was jede große Kunst verlangt, damit wir ihrer teilhaftig werden und in ihr leben: daß wir nämlich willig lernen, durch das Auge eines großen und höheren Menschen die Wahrheit zu sehn.

Zweites Kapitel.

Die Jungfrau von Orleans.

Noch mehr in einem Ansturm und Gelingen als bei Maria Stuart finden wir Schiller bei der „Jungfrau von Orleans“. Am 14. Juni 1800 war die erste Aufführung der Maria gewesen. Unter dem 1. Juli erscheint im Kalender die lakonische Notiz: Jungfrau von Orleans. Bereits am 16. April 1801 heißt es: Jungfrau von Orleans fertig. Vier Akte hat er am 7. April an den Verleger, den Buchhändler Unger geschickt. Am 24. April las er die Jungfrau den Damen vor. Am 30. April schickte er den Schluß an Unger. Er gab sie diesem für seinen Kalender aufs Jahr 1802 mit dem Beding, die Verlagsrechte nach drei Jahren wieder zurücknehmen zu dürfen.

Die Briefe zeigen dieselbe angespannte und immer aufs Ziel gerichtete Arbeit. Schon am 16. Juni berichtet er Körner, daß er zu einer neuen Arbeit Anstalt gemacht. Am 4. Juli kann er melden, daß der Plan ganz fertig sei. Er bleibt mit allem Interesse bei der Sache und hält sogar jeden Gedanken an den Almanach fern. Zwar noch den ganzen Juli und August hindurch dauern die Arbeiten am Schema und die geschichtlichen Vorstudien. Es sind Tage, die mit dem peinlichen Gefühl enden, daß am Abend nichts Fertiges daliegt. Am 5. September hat er mit dem Anfang angefangen. Wohl ringt er noch und leidet unter den Schwierigkeiten der Expositionsakte. Aber am 19. November hat er

doch bereits die Montgomeryszene beendet (Zweiter Akt, sechste Szene), und nun trägt ihn auch bald die volle Zuversicht.

Mitte oder Ende Februar 1801 hat er drei Akte in Ordnung. Um das Stück zu vollenden, zog er sich in die Einsamkeit nach Jena zurück und blieb — auch hier unter allerhand Zerstreungen — mit allem Ernst bei dem Werk. Die Schwierigkeiten waren groß; dazu begann er sich zu hegen, wie es auch beim Carlos und beim Wallenstein zuletzt geschehen war. Erst arbeitete er den Rest im Groben heraus, dann ging es doch mit jedem Tage weiter; — den vierten Akt, den er mit der Wirkung des donnernden deus ex machina am Schluß in hohem Grade theatralisch fand, brachte er als Ausbeute des Jenaer Aufenthalts heim. Am 15. April schreibt er Goethe, daß er heute mit der Tragödie fertig werde. Am 16., wie bereits mitgeteilt, verzeichnet der Kalender die Vollendung.

Iffland bekam das Theatermanuskript am 2. September 1801, — nach Leipzig war es schon am 30. April verlangt, — an Schröder nach Hamburg schickte Schiller es am 31. Juli. Die Aufführung in Leipzig am 11. September 1801 hatte den allergrößten Erfolg. In Weimar stellten sich der Aufführung in den dortigen Gesellschaftsverhältnissen Schwierigkeiten entgegen, so daß das Stück liegen blieb. Sogar die Braut von Messina kam ihm zuvor. Erst am 23. April 1803 ist es in Weimar aufgeführt, — auch hier mit einem ganz außerordentlichen Erfolge.

1. Schillers reife Dramatik und die Geschichte.

Es ist wieder ein großer geschichtlicher Stoff, wieder eine problematische, räthelhafte, vielumstrittene Gestalt, wieder eine große Krisis der Geschichte, die Schiller in seinem Werk ergriffen hat. Es ist eigentümlich, wie die innere Notwendigkeit ihn immer wieder zur Geschichte führt.

Schon im „Carlos“ handelt es sich um den Weltgegensatz des

historisch Erstarrten und der Freiheit. Aber damals spielte das alles noch in das Genrebild von Jünglingserfahrungen hinüber. Man darf in einem gewissen Sinne sagen, daß das Historische ein bloßer Vorwand war.

Nun aber kam Wallenstein. Das Verhältnis zum geschichtlichen Stoff ist durchaus verändert. Es ist dem Dichter von höchster Wichtigkeit, daß auch sein Geschichtsbild in seinen durchschlagenden Motiven den Charakter der Wahrheit trage. Hier gilt es keine willkürliche Zurechtstufung mehr, sondern eine wirkliche Versetzung in den Geist der Epoche und des historischen Vorgangs. Dennoch wird die geschichtliche Treue nur angestrebt um der höheren dichterischen Wahrheit willen, die er sucht. Die Geschichte ist der gegebene Stoff für das tragische Lebensbild, auf das Schiller jetzt gerichtet ist. Sein Gegenstand ist das Leben selbst in seinen tragischen Schicksalsgedanken. Vor der Erhabenheit des Schicksals erscheint der Mensch in seiner Ohnmacht und in dem Menschen das Leben in seiner wahren, allem Schein entrückten Größe. Dieser Gedanke verlangt zu seiner Darstellung die Mächtigen der Erde. An ihnen erscheint er in seiner ganzen Wucht. Darum muß die neue Tragödie Schillers mit der Geschichte verwachsen sein, nicht aus äußerlicher Freude am Glanz und den großen Formen des Lebens, sondern um der neuen Botschaft willen, die sie zu bringen hat. Sie kündigt das Leben in seinem ewigen tragischen Gesetz an den wie von selber symbolisierenden Erscheinungen der Vergangenheit.

Auch in Maria Stuart handelt es sich um die Schicksalsgestalt des Daseins und um die immer gleichen Motive des menschlichen Strebens. Auch hier und hier noch mehr als bei den früheren Werken bedarf es der Gestalten von Macht und Wucht, um die Schilderung nicht ins Kleinliche hineinspielen zu lassen. Durch die Geschichte hindurch spricht allemal die ewig gültige tragische Anschauung, aber sie würde uns selbst in ihrer Bedeutung verdächtig werden, wenn nicht das Bild der Menschen auch in ihrer

Geschichtlichkeit seine volle Wahrheit besäße. So ruft eins das andere hervor. Die neue Wahrheit als das höchste Gesetz der jetzigen Kunst Schillers verlangt den geschichtlichen Stoff so gut wie jene Vergeistigung, die der Dichter ihm gibt. Hier ist nichts von willkürlicher Wahl. Der Schiller des reifen Stils ist für die historische Tragödie geboren.

Nirgends ist das Historische bloß als Historisches benutzt. Überall dient es zum Bilde der Schillerschen Anschauung vom Menschenleben. In diesem Sinn ist es eine Geschichte durchaus in der Spiegelung durch den Geist Schillers. Er setzt uns in eine Welt der Größe, und seine Gedanken brauchen Raum.

Ohnehin findet der Symboliker, der aus dem Leben seine ewigen Ideen sprechen läßt, in der Geschichte schon ein gleichsam zubereitetes Material. Denn wo sie verstanden ist, stellt sie ja das Menschendasein in seiner inneren Gesetzmäßigkeit dar. In diesem Sinne spricht die Dichtung das letzte Wort der Geschichte. Jedenfalls nimmt Schiller das Historische in diesem Sinne.

Die subjektive Übersetzung, wie sie noch im Carlos beliebt war, wird ihm dabei unmöglich. Gerade in den Grundverhältnissen des historischen Daseins verlangt er von sich ein getreues Bild. Seine Generale und Diplomaten, Staats- und Hofleute tragen den echten Charakter ihres Standes. In den besonderen Motiven freilich, in den äußeren Momenten des Geschehens gestattet er sich Freiheit.

Hiernach begreifen wir die Anziehung, die die Geschichte notwendig für Schiller besitzt, ebenso aber auch das Verhältnis innerlicher Freiheit, in dem er ihr in seinen Tragödien gegenübersteht.

2. Stoff und Form.

In jedem dieser Werke geht ein besonderes Stück der historischen Welt in Schillers Schilderung ein, — im Wallenstein die Armee oder das Militärisch-Politische, eine große Masse und Macht,

wie es sich schickt für diese Dichtung, in der der Zusammenbruch einer Welt zur Darstellung kommt. In der Maria Stuart bewegen wir uns in der Hof- und Staatsphäre: von dem Hintergrund der Frivolität hebt der ernste Gedanke sich ab. Hier ist ein feiner innerer Zusammenhang: miteinander und ineinander entspringen in Schillers Geiste das Weltbild und die Idee, — dem historischen Lebenselement, wie der Stoff es gibt, entspricht der künstlerische Gedanke, der es durchleuchtet.

Dieser Zusammenhang von Stoff und Idee bedingt sogar die äußere Form. So ergab sich im Wallenstein das Auseinandertreten in drei große verschiedene Stücke, — denn dort entfaltet sich die Tragik in der Massenhaftigkeit des Lebens. Ebenso aber ergibt sich in Maria Stuart die starke und strenge Konzentration, da hier die schlichte Einfachheit des Schicksals der Verwirrtheit kleinlicher Menschenexistenz gegenübertritt. Die Stücke tragen alle den gleichen Charakter des reifen Schiller'schen Stils. Aber bei jeder weiteren Aufgabe kleidet sich dieser Charakter in neue Formen. In dieser unablässigen Neubildung zeigt sich, wie sehr Schiller reiner Künstler ist. Er selber sah völlig klar in diesem Punkt. So schreibt er an Goethe: „Man muß es wagen, bei einem neuen Stoff die Form neu zu erfinden und sich den Gattungsbegriff immer beweglich erhalten.“ Ebenso an Körner: „Jeder Stoff will seine eigene Form. — Die Idee eines Trauerspiels muß immer beweglich und werdend sein und nur virtualiter in hundert und tausend möglichen Formen sich darstellen.“

3. Das Lied vom Vaterlande.

Nicht in einem bestimmten geschlossenen Lebenskreis wie dem des Hofes oder der Armee finden wir die Jungfrau von Orleans. Sondern ein ganzes Volksdasein in allen seinen Ständen tut sich vor uns auf. Hierauf deutet das Schiller'sche Wort, daß das Mädchen von Orleans sich in keinen so engen Schnürleib ein-

zwängen lasse wie die Maria Stuart. „Die dramatische Handlung hat einen größeren Umfang und bewegt sich mit größerer Kühnheit und Freiheit!“

Das ganze Volksdasein kommt ins Spiel, weil es sich hier nicht nur um die Großen der Erde handelt, sondern um die letzte Wurzel unserer Existenz, — um das Verhältnis zum Vaterlande. Hier erblicken wir ein Volk im Kampfe um Sein oder Nicht-Sein. Die „Jungfrau von Orleans“ ist das erste der Schiller'schen Lieder vom Vaterland.

In kühnen und schnellen Zügen stellt er Vertreter des Volks aus allen Schichten vor uns hin, jeden in seiner Beziehung zum Vaterlande, damit zugleich aber in der innersten Wurzel seines Daseins. Das ganze Buch des Lebens schlägt er vor uns auf.

Er beginnt mit dem Grunde jeder Volksexistenz, mit dem Bauer. Für ihn ist der Staat, in dem er lebt, noch etwas ganz Äußerer. Seine Arbeit ist die notwendigste. Er ernährt den Herrn, — dieser mag sein, wer er will. So seiner Unentbehrlichkeit gewiß, als einer, der bleibt, was er ist, wer auch immer über ihn herrsche, kann er es abwarten, wer siegt. „Kommt an die Arbeit, kommt,“ sagt Thibaut, der Vater der Johanna, „und denke jeder nur an das Nächste! Lassen wir die Großen, der Erde Fürsten, um die Erde lösen. Wir können ruhig die Zerstörung schauen, denn sturmfest ist der Boden, den wir bauen. Die Flamme brenne unsre Dörfer nieder, die Saat zerstampfe ihrer Rosse Schritt, der neue Venz bringt neue Saaten mit, Und schnell erstehn die leichten Hütten wieder.“

Es ist die in allen politischen Formen mit sich gleiche Natur, deren ersten Übergang in das Menschenreich sie darstellen, — die Natur, die noch nicht Staat geworden ist.

So in ihrem der Natur noch nahen Dasein faßt Schiller sie auf, primitiv und elementar in ihrer ganzen geistigen Existenz, dumpfe Seelen mit der eigentümlichen geschlossenen Größe der

Primitiven. Felsenfest ist ihr Glaube, noch mit allerhand Aberglauben versehen. Denn beständig leben sie ja mit allen den unheimlich unfaßbaren Mächten der Erde, des Himmels und der Luft. Unverrückt seit Urväterzeiten ist ihre sittliche Anschauung, die den gleichen Rhythmus des Lebens wie in der Natur auch für den Menschen verlangt und alles Außerordentliche mit dem tiefen Mißtrauen betrachtet, wie Vater Thibaut die eigenen Wege der Tochter. Seit Urzeit festgestellt sind die Aufgaben für Mann und Weib, die weiblichen Lebenskreise der Liebe und Ehe.

Eine ungemeine Großheit liegt in diesem Einfachen der Seele, das uns aus dem Vorpiel der „Jungfrau von Orleans“ mit starken Zügen anweht. Diese Menschen, die der Scholle nah geblieben und, wenn man will, zurückgeblieben sind, atmen ihre eigene Kraft und eigene Weisheit, eine in sich selbst ruhende unbeugsame Sicherheit. Das ist die Welt, aus der die Jungfrau kommt.

Wir treten in die künstlicheren Verhältnisse der Gesellschaft hinein und finden den bei weitem innigeren Zusammenhang mit dem nationalen Sein. Schon in den Bürgern, den Ratsherrn von Orleans. Ihre ganze Existenz steht mit dem Vaterlande auf dem Spiel, — um die Erhaltung ihres Lebens flehen sie den König an, um seinen Schutz. Noch aber ist für sie der König in seiner Person Frankreich selbst. Vaterland, König und Schutz — diese drei Begriffe fallen für sie zusammen. Ist diese Verbindung gelöst, so bedeutet es für sie das Aufhören Frankreichs und den eigenen Untergang.

Es liegt in dem Wesen dieser staatlichen Zustände, bei denen der König der Inbegriff der Nation selber ist, daß, je näher wir dem König rücken, um so persönlichere Töne auch das vaterländische Gefühl annimmt. Zu den Füßen des Thrones steht der niedere Adel in Du Chatel und La Hire. Er lebt nicht nur durch die Existenz des Vaterlandes wie die Bürger, sondern sein Leben ist, sich dem Staate zu weihen, dem König zu dienen, in jener Hingabe

und Aufgabe des eigenen Seins, die es andererseits erst mit Inhalt erfüllt, in dem großen Gehorsam des Dienstes. Auch für ihn und seine Vertreter ist die Formel ihrer innersten Existenz gegeben in dem Lebensbekenntnis, das ihre Beziehung zu Frankreich ausspricht: Vaterland, König und Gehorsam.

Neben dem König steht der große Kronadel in der Person des Dunois. Laut und mahnend erhebt er die Stimme. Auch für diesen ist der König als der Repräsentant Frankreichs der Zielpunkt alles Sinnens, Denkens und Tuns. In seinem höheren Bewußtsein ist weit mehr noch als bei allen den andern sein ganzes Dasein im Vaterlande befaßt. Aber hier gilt es ein ganz Persönliches, weniger die Hingabe als vielmehr die stolze und trotzige Erfüllung des eigenen Selbst. Wenn er immer wieder den König aufrüttelt, ihn in seiner Schlawheit verlassen will, aber sofort wieder seinen Posten nimmt, sobald große Taten ganze Männer verlangen, so gilt es das höchste Gut männlichen und staatlichen Seins: die Ehre. Auch hier fällt das innerste Wesen mit der Wurzelung in der Nation zusammen, — mit der Formel seines Wesens sprechen wir die Formel seines Vaterlandsgedankens aus. Sie lautet: Vaterland, König und Ehre.

Was jeder ist, wird in seiner Beziehung zur Nation klar. Die ganze Volksexistenz ist vor uns aufgetan mit dem einzigen Motiv des Vaterlandsgedankens. Schon hier erklärt sich das Schillersche Wort zu Goethe, das bei jedem weiteren Schritt seinen Sinn noch mehr enthüllt: „Die Motive sind alle poetisch und größtenteils von der naiven Gattung.“ Das elementare Grundwesen menschlich-nationalen Daseins kommt allein in Frage.

Wenn in dieser Welt König und Vaterland noch völlig der gleiche Begriff sind, — so müßte in dem König die heilige Größe des Vaterlandes selbst erscheinen. Es ist die glücklichste Erfindung, daß das Gegenteil der Fall ist. Er ist überhaupt kein König, sondern nur ein Mensch. Die heilige Kraft des Königtums war seine Weihe;

mit ihr verläßt ihn, was ihn erhob und hielt. Was überbleibt, ist der weiche sinnliche Genuß, das bloß Menschliche. Er vermag sich nicht für alle seine Untertanen als wahrer Führer zu seiner großen Aufgabe zu finden und seine kleine Menschlichkeit dahinten zu lassen. Während um die Existenz des Volks gerungen wird, kommt er nicht los von der Gewohnheit seiner spielerischen und minniglichen Feste. In der Liebenswürdigkeit des Genießens verrät sich seine adlige Natur; aber es ist doch eben nur ein Genießen. Liebenswert, kein Herrscher, — vornehm, ohne Macht der Persönlichkeit — so bewährt es sich auch an ihm: sein Königtum ist Er. Da sein Königtum nicht mehr ist, verliert er sich selbst.

Um diesen bewegen sie sich alle. Es ist das rechte Symbol der allgemeinen großen Not, daß er sich selber nicht mehr aufrecht hält. So kann ihm auch sein Lebensinhalt, das Königtum, von außen durch die Jungfrau zurückgegeben werden, womit er in der Dichtung, obwohl der Blickpunkt aller, vor jener zurücktritt.

Verschieden nach Fülle und Art gegen die früheren Stücke ist hier die geschichtliche Schilderung. Es fehlt die frappante Individualisierung der Gestalten wie in der so besonderen phantastischen Wallensteinexistenz, ebenso das Versteckt-Künstliche der charakteristischen Typen in Maria Stuart. Die mehr schematische Darstellung genügt und ist in diesem Falle die wahrhaft künstlerische, da die Menschen diesmal nicht in den besonderen Lebens- und Kulturverhältnissen, dem modernen Heer, dem modernen Hofleben, wichtig werden, sondern in dem, was zu dem allen erst den Grund bereitet, — im Vaterlande, in der Nation selber.

4. Die Jungfrau.

In diesen weitgespannten Rahmen tritt die Hauptgestalt, die Jungfrau von Orleans.

Sie kommt aus der elementaren und primitiven Welt der Bauern und gleicht ihnen als ein naives Kind, — die mächtigste

unter ihnen, die auch naiv sind. Aber doch ist sie ihnen auch ganz fremd, ein Wesen völlig anderer Art. Was für jene noch ein Fremdes und gleichsam Äußeres war, füllt bei ihr die ganze Seele aus, Frankreich, das heilige, das Vaterland.

Genau so fremd tritt sie unter die Umgebung des Königs. Die andern bekommen durch den Staat den Inhalt ihres Lebens; sie haben ein Interesse an ihm und mithin auch an dem König. Nicht so Johanna. Sie gehört zu denen, deren Leben dasselbe bleibt bei jedem Herrn, und die des Staates, der Nation entraten können. Aber jeder Puls in ihr ist Vaterlandsempfindung. Es ist die reine Idee des Vaterlandes, die in der Selbstlosen glüht.

Was denkt sie sich unter Frankreich? Nichts, was sie für ihr Leben braucht. „Hier scheiterte der Heiden Macht, hier war das erste Kreuz, das Gnadenbild erhöht, hier ruht der Staub des heiligen Ludewig. Von hier aus ward Jerusalem erobert.“ Frankreich ist der Hort des wahren Glaubens und die große Vormacht Gottes, der Religion.

„Der König, der nie stirbt, soll aus der Welt verschwinden, — der den heiligen Pflug beschützt, der die Trift beschützt und fruchtbar macht die Erde.“ Der König ist der Hüter der heiligen Erde und ihrer Fruchtbarkeit. „Der die Leibeig'nen in die Freiheit führt, der die Städte freudig stellt um seinen Thron, der den Schwachen beisteht und den Bösen schreckt, der den Meid nicht kennet, denn er ist der Größte, der ein Mensch ist und ein Engel der Erbarmung auf der feindsel'gen Erde.“ Der König in der Erhabenheit seiner Stellung ist zugleich ein Abglanz göttlicher Liebe und Herrlichkeit. „Denn der Thron der Könige, der von Golde schimmert, ist das Obdach der Verlassenen. — Hier steht die Macht und die Barmherzigkeit — es zittert der Schuldige, vertrauend naht sich der Gerechte und scherzet mit dem Löwen um den Thron.“ Der König hütet das Recht, und dieses Recht ist gepaart mit Gnade und Milde.

Man muß den wirklichen König dagegenhalten, um zu sehen, wie wenig sie in die Welt dieser Menschen gehört. Sie ist ein Kind, das sich unter dem Zauberbaum verträumt hat und die Himmel offen sieht. Ihr ist der König ein Gott auf Erden und das Vaterland die Heimat Gottes. So träumt sich das unverdorbene Kind des Volkes seinen Herrscher.

Sie glaubt an dieses Vaterland, in dessen Idee sie lebt und webt, wie an Gott. Dies unterscheidet sie von allen den andern. Ihr Verhältnis zum Vaterlande ist religiöser Glaube. In die Welt tritt sie mit der Kraft dieses Glaubens. Es ist der Glaube, welcher Wunder tut. Und dieser Glaube ist der Glaube ans Vaterland.

Als ungebrochene Naturkraft kommt sie unter die Menschen. Ein großer, kindlicher Mensch in allen ihren Gedanken ist sie zugleich ganz durchleuchtet von der Idee, die ihre Seele ergriffen hat, — Sturm ist in ihrem Atem, Gewalt in ihrem Gange. Sie ist ein Etwas, das zerspringt, wenn man ihm die innere Einheit nimmt. Es ist die Einheit zugleich der Natur und der reinen Idee in sich selbst. — Hier ist wieder ein feiner Zusammenhang in dem von Schiller hingestellten Bilde. Denn auch die andern sind als einfache Menschen genommen, wie sie selbst einer ist. Um so schlichter und sprechender ist ihr Gegensatz einerseits gegen den König, andererseits gegen die Sorel. Wie jener die bloße weiche Sinnlichkeit, ist sie der reine Geist. Wie die Sorel in ihrem ganzen Gefühle Weib ist, ist Johanna dem weiblichen Fühlen abgestorben in der herben Jungfräulichkeit, die der physische Grund ihrer Kraft ist.

Unter alle die Schwachen und allzumenschlich Gebundenen tritt sie als der Bote überirdischer Mächte; sie bringt den Himmel auf die Erde, das Unsterbliche unter das Vergängliche. Mit den großen und leuchtenden Kinderaugen erscheint sie unter ihrem Volk als das göttliche Wunder, das den düsteren Tag erhellt.

Hier setzt sich unmittelbar ein Stück der Schillerschen Lebensanschauung in Dichtung um. Sogar der Bauer im Vorspiel spricht die trübe Weisheit des Tages aus: „Ach! es geschehen keine Wunder mehr!“ Das ist keineswegs der Glaube Schillers. In der Erkenntnis, in der er seinen Frieden fand, ist er auch des Wunders gewiß geworden. Das Menschenleben ist so wenig an Wundern arm, daß es vielmehr selber ein fortgesetztes Wunder ist. Denn unter dem Wunder verstehen wir die unmittelbare Offenbarung des Göttlichen in der Natur. Im Menschen findet diese Offenbarung statt, so oft die Ideen des Guten und Vollkommenen seinen Willen durchdringen. Dann hat er, herausgehoben aus der Natur, Anteil am göttlichen Leben. Der Mensch kann durchleuchtet werden von der Idee selber, die als übernatürliche Kraft in ihm die natürliche Wirklichkeit überwindet. Wo die Idee einen sterblichen Menschen erfüllt als sein Lebensatem und seine Seele, da tritt das Göttliche unter die irdischen Naturen; da geschieht das Wunder, in dem sich immer aufs neue das wahre menschliche Leben vollzieht. So erscheint die Idee des Vaterlandes als Wunderkraft in der Jungfrau von Orleans. Gerade diese Erfindung hing in dem großen Idealisten mit dem Innersten und Letzten seines Glaubens zusammen. Dies ist ein Lied von der Idee selber, wie sie Fleisch wird unter den Menschen.

24. Dez. 1800
(an Goethe)

Daher empfand er diesen ganzen Entwurf als dichterisch im tiefsten Sinn. Noch einmal erinnern wir an sein Wort: „Die Motive sind alle poetisch und größtenteils von der naiven Gattung.“ Auf eine strahlende Höhe hat er Johanna gehoben. Daher die Äußerung zu Körner: „Hier ist eine Hauptperson, gegen die — — — alle übrigen Personen in keine Betrachtung kommen.“ Den vollen Wert des persönlichen Bekenntnisses haben andere Worte, besonders wenn man sie mit den früheren Selbstzeugnissen über seinen neuen Stil bei der Arbeit am

13. Juli 1800
(an Körner)

Wallenstein vergleicht. Er bekennt, wie sehr er hier wieder mit dem eigenen Selbst in der Arbeit lebt. „Schon der Stoff erhält mich warm; ich bin mit dem ganzen Herzen dabei; und es fließt auch mehr aus dem Herzen als die vorigen Stücke, wo der Verstand mit dem Stoffe kämpfen mußte.“ Ganz ähnlich ein andermal: „Dieses Stück floß aus dem Herzen, und zu dem Herzen sollte es auch sprechen.“ Wenn es denn hiernach auf die Schillersche Weise eine Konfession ist, wie es sämtliche Dichtungen Goethes sind, so mag sich daraus erklären, was Schiller mit offener Genugtuung an Körner berichtet: „Goethe meint, daß es mein bestes Werk sei.“

5. Jan. 1801
(an Körner)

10. Febr. 1802
(an Göthe)

13. Mai 1801
(an Körner)

5. Die Tragödie.

Das Motiv der Einführungszenen ist damit gegeben: das Wunderbare soll unter den Menschen erscheinen und uns selber mit dem vollen Gefühl des Wunders durchdringen. Übernatürlich wirkt, was nach der Verkettung der natürlichen Bedingungen sich in keiner Weise erwarten ließ. Aber das allein genügt noch nicht. Hinzukommen muß, daß, wenn es nun da ist als das Unerwartete, das alles Hoffen Überfliegende, — daß wir es dann begreifen als das einzige, das uns not tat, nach dem unsere Seele sich gesehnt hat, ohne daß sie es sich doch zu gestehen wagte, ohne daß es in ihr Bewußtsein trat. Das eben ist das Wunder, daß etwas unsern tiefsten Wunsch erfüllt, wo wir noch garnicht zu wünschen anfangen konnten. So hebt es uns aus den engen Schranken des Natürlichen in die Fülle des schenkenden Gottes. Genau in diesem Sinne gestaltet Schiller die erste Erscheinung Johannas unter den verzagten Franken. Die Niedergeschlagenheit wächst vor unsern Augen; immer neues Unglück kommt hinzu. Da bringt sie den ersten Sieg, und mit dem Siege kommt das Vertrauen. Aber woher kommt das denn? von keiner der Kräfte, auf die man noch hoffen konnte. Wie aus dem Nichts ist es da.

Denn das kann niemand ahnen, daß hier eben die Kraft ist, die ganz allein Rettung bringen kann, die retten muß, das ungebrochene Vertrauen Frankreichs zu sich selber, die tief verborgene Kraft des vaterländischen Gedankens. Dieser ist es, der sie alle in ihrer Hoffnung wieder herstellt. Lauterer himmlischer Glanz umfließt die Gestalt und verbreitet sich von ihr über alle, die ihr nahen. Das Wunder Gottes erscheint unter den Menschen.

Auch die tragische Wendung für das Schicksal der Johanna liegt hier vorbereitet. Dem Himmlischen ist auf Erden der Weg der Tragödie beschieden. Das gewöhnliche Leben erträgt auf die Dauer das Überirdische nicht. Wenn es erscheint in der Noth, da nimmt man seine Erlösung gern, und alle Herzen fliegen ihm gläubig zu. Hat es aber seine Mission getan und tritt das mittelmäßig Wirkliche wieder in seine Rechte, dann hört Bedürfnis und Verständnis für das Heilige auf. Die Alltäglichkeit verschließt sich gegen den Anspruch, der jetzt nur noch lästig wirkt. Man will nichts mehr davon wissen, daß man die Wirkung eines Außerordentlichen verspürt und angenommen hat. Die Tragödie der Johanna ist die Tragödie der großen Mission, wie sie in allen Krisen des Völkerdaseins und weltgeschichtlichen Katastrophen sich wiederholt. Solange seine Sendung den Genius trägt, zwingt er alle Geister. Wenn aber seine Aufgabe erfüllt ist und fortfällt, dann fehlt ihm selber die Lebenslust, und unter den Menschen hört die Scheu vor dem Genius auf. Der natürliche Haß des Gemeineren gegen das Höhere, des Gewöhnlichen gegen das Außerordentliche tritt in seine Rechte. Das ist das tragische Lebensschicksal, das den wahrhaft Großen bereitet ist, denen, in welchen der Wille einer Epoche sich mit göttlicher Kraft offenbarte und hervorbrach. Um so furchtbarer ist für sie nach Erfüllung ihrer Mission die Leere des Daseins. So erscheint hier wieder das Leben selber als Tragödie. Auch in der Größe göttlichen Lebens zu wirken bedeutet für den armen Menschen ein Verhängnis. X

Schiller gibt seiner Jungfrau die innere Geschlossenheit des Menschen, der von dem Wehen eines erhabenen Gedankens wie von einem Schicksal dahingetragen wird. Wie sie den andern ein Wunder ist, so ist sie's sich selber; ganz ist sie in der Hand ihres Gottes, — nur sein Gefäß, sein Werkzeug, nirgends an das Natürliche gebunden, die reine Idee des sich rettenden Frankreich. Alles an ihr ist eine eiserne Kette der Notwendigkeit. Dies innerlich Notwendige in ihrem Sein macht ihre Unwiderstehlichkeit, mit der sie Heere niederwirft, Geister und Seelen der Menschen bezwingt und in sich selber die Zuversicht in der Demut der Himmelsbotin behält.

Auch alle ihre Volksgenossen erfahren ihr Wirken allein als eine Schickung Gottes. Aber als bis auf einen einzigen Kampf, nach dem Reims dem Könige zum Krönungszuge die Tore öffnen muß, die Arbeit getan ist, da stellt nach all dem Außerordentlichen das Leben sich in seinem alltäglichen Stile wieder her. Die gewohnten Gedanken und Auffassungen nehmen von den Menschen Besitz. Johanna ist für sie nur noch ein Mädchen, sie forschen nach ihren irdischen Beziehungen, und ihr erster Gedanke ist, sie zu verheiraten.

Was das Schlimmste ist, in ihr selber verliert sich das Gefühl der Sicherheit und Notwendigkeit. Ihre Aufgabe war ihre göttliche, sie über alles fortreibende Seele. Die Aufgabe ist erledigt, seelenlos steht sie da, in ungeheurer Leere. Sie kennt sich nicht mehr, — sie ist nicht mehr sie, nicht mehr das Wunder der Idee. Und die entsetzliche Angst zu versinken drückt ihr Gemüt. Sie ruft nach der Schlacht: „Befiehl, daß man die Kriegstrommete blase. Mich preßt und ängstigt diese Waffenstille.“

Das Übernatürliche, das in ihr erschien, wird freilich zugleich als das Unnatürliche offenbar werden, sobald es seine Rechtfertigung nicht mehr findet in dem Werke, das geschehen muß. Dann wird es sich rächen wie jede Unnatur. Als Prophetin und Trägerin der Vaterlandsidee kannte sie nur Volksgenossen und Feinde.

Da die Schicksalskraft von ihr fällt, bleibt das Weib zurück. Im Sinne Schillers könnte man sagen: da der reine Geist aus ihr gewichen ist, tritt die sinnliche Natur in ihr Recht. Nun sieht sie in dem Engländer Lionel nicht den Feind, sondern den Mann. Was sonst als höchstes Glück das Weib in seinem Wesen vollendet, wird ihr, die allem Weiblichen entsagt hat, Verderben und Tod.

Die schöne Einheit mit sich selbst ist verloren, die das Wesen des Ideals ist. Dies ist das Furchtbare, daß sie sich selber unbegreiflich und zum Entsetzen wird. In erschütternder Größe hat Schiller diese Tragödie zu Ende geführt — des Menschen, dem sein Leben genommen ist mit seiner Mission, und der nun in sich selbst wie in einen leeren Abgrund starrt. Johanna ist eine zu schlichte Natur, als daß sie zu reflektieren verstünde. Ihre Art ist, mit in sich geschlossener Seele hinzunehmen und zu erfahren. Und so erfährt sie erst die Schicksalsgewalt, die ihre Sendung ihr gibt, und dann das Verderben, das in ihrem Falle über sie kommt. Sie hat nur das Gefühl: ich bin nicht mehr ich; es ist alles vorbei; Gott, der mich erhoben hat, hat mich sinken lassen. Wenn ich nur ganz verschwinden könnte in das Nichts! So gewohnt ist sie, in allem, was ihr begegnet, Gottes Schickung zu sehn, daß sie ohne Klage, ohne Rechtfertigungsversuch auch die grenzenlose Erniedrigung hinnimmt. Tun und Dulden, alles ist ihr von Gott gesandt, alles läßt sie über sich ergehen wie in dem gewaltigen Wehen einer von außen durch sie und auf sie wirkenden Macht. Weiß sie doch allein, wie sehr sie von dem Herrn der Himmel verlassen ist. Die ungerechte Anklage des Vaters ist für sie ein Gericht Gottes. „Verdient ich's, die Gesendete zu sein, Wenn ich nicht blind des Meisters Willen ehrte?“ In ihrem unbegreiflichen Bestimmen zeigt sich die stille Demut der noch ganz naiven Natur, die sie einst befähigt hat, als Gottes Werkzeug dem Vaterlande zu sein, was sie ihm war. Sie ist in dem Urgrund ihrer Seele unverändert rein und still geblieben.

So kann es auch nur eine Erlösung, nur ein Ende für sie geben. Sie muß ihrem Volke wieder notwendig werden in ihrer gottgegebenen Mission. Unter neuer Not und Gefahr, — wieder in die Reihen der Streiter geworfen wie der Sturm ist sie aufs neue sie selbst. Sie darf sterben in dem letzten Kampf, der sie ihrem Wesen zurückgibt. Sie wird nicht wieder im Alltag versinken. Im Siegeszuge ihrer Sendung ist sie dahingegangen, eins mit sich selbst und eins mit ihrem Gott. Nur solches Ende ziemt sich für die Prophetin der Vaterlandsidee und der Befreiung, das einzige Ende, bei dem sie in ihrem Wesen bleibt und sich erfüllt. Der letzte Akt, schreibt Schiller an Goethe, „erklärt den ersten, und so heißt sich die Schlange in den Schwanz. Weil meine Heldin darin auf sich steht und im Unglück von den Göttern deseriert ist, so zeigt sich ihre Selbständigkeit und ihr Charakteranspruch auf die Prophetenrolle deutlicher.“

3. April 1801
(an Goethe)

Keine Schillersche Gestalt hat so viel Rührendes wie diese Jungfrau von Orleans, — das träumende Kind in seiner Reinheit und Unschuld, das, da es in den Himmel hinaufgehoben war, erfahren muß, wie fremd und fern einander Himmel und Erde sind. Sie war das rechte Sonntagskind und muß am ewigen Alltag des Daseins zugrunde gehen. Nirgends bei Schiller sonst ist die Schuld so sehr die Schuld des Lebens selber. Ihre ganze stille Schönheit bleibt dieser reinen Natur, ja vertieft sich nur in ihrem Leid.

Die tiefste Lebensempfindung Schillers spricht aus dieser seiner Tragödie vom Erdenlauf der Idee. Sobald die Idee Mensch wird, ist die Tragödie da. Denn immer wieder muß sie sich verlieren in der Kleinheit und Alltäglichkeit. Die Unvermeidlichkeit dieses Verlustes gibt dem Idealisten ein Gefühl elegischer Wehmut. Wie Maria Stuart eine Satire ist, so ist die Jungfrau von Orleans eine Elegie.

Dem Dichter kehren in diesem Werk der Reife Entwürfe der Jugend gleichsam zurück. Die Jungfrau von Orleans ist, was

der Fiesko sein sollte, die Elegie von der Größe und ihrem Fall. Wie hat sie sich in der reifen Weltanschauung Schillers vertieft! Die Idee tritt als das absolut Große ins Leben hinein. An der absoluten Größe hat er jetzt den elegischen Gedanken durchgeführt. —

6. Die Engländer.

Das Bild der Engländer ergibt sich für Schiller unmittelbar als die Kontrasterscheinung zur Welt der Jungfrau. Sie sind gekennzeichnet durch den völligen Mangel aller ideellen Motive. Auch hier sucht der Dichter für seine Darstellung wieder die Vollständigkeit des Bildes, die uns das Gefühl gibt, der Totalität des Lebens selber gegenüberzustehn. Wenn bei Johanna alles Glaube und Hingabe ist, so herrscht bei den Engländern die kalte Macht des Nutzens. Dem idealen Schwung Johannas steht in ihnen der schroffe und harte Wirklichkeitsinn gegenüber. Kein Schimmer der Idee leuchtet in diese Scharen hinein. Sie hält nichts zusammen als Herrschsucht, Habgier und Erfolg. So ist der gewaltige Talbot der bloße Verstand in seiner kalten Nüchternheit, Lionel der bloße physische Mut, Isabeau die rohe Natur, die eigentlich Annatur ist. Wie Himmel und Erde ist der Abstand von Johanna zu jenen, wie Ideal und Wirklichkeit. Schiller vergeistigt wieder das bloß Historische in hoher Symbolik zu einem Bild vom Leben, wie es ewig war und ist, einem sprechenden Bild lebendiger Gestalten. Er konnte wirklich sagen, wie er an Goethe schrieb: „Das Historische ist überwunden, und doch, soviel ich urteilen kann, in seinem möglichsten Umfang benutzt.“ —

7. Art und Grenzen der Schiller'schen Kunst in der Jungfrau von Orleans.

Es ist in Schillers Art etwas, was ihm ein dichterisches Problem, wie das der Jungfrau von Orleans, wenig gemäß macht.

Daß er den Stoff in wahrhaft dichterischer Weise zurechtgelegt hat, ist keine Frage. Nun aber liegt doch alles daran, daß das wunderbare Mädchen wirklich in jedem Augenblick uns den Eindruck mache der herben, einfachen, elementaren Natur, die eine ihr selbst erstaunliche Schickung über sich hinausgehoben hat, die, unfähig jeder Reflexion, halb willenlos in der Hand der Schicksalsgewalten erst Größe, dann Erniedrigung, endlich den Aufschwung im Tode erfährt und immer das gleiche rührende Kind bleibt. Daß sie in jedem Augenblicke völlig naiv erscheine, das ist geradezu die Bedingung, unter der allein diese Dichtung in ihrer Wahrheit hervortreten kann. Kein Schillersches Drama ist so voll von gehäuften Glanz, ja von Prunk wie dies und so sehr auf die theatralische Repräsentation hingearbeitet; überall wogt es von den prächtig sich darstellenden Massen. Es handelt sich um ein Volk, das jubelnd den großen Festtag seiner Geschichte erlebt. Fast scheint es kein Zufall zu sein, daß ein großer Festzug und seine Vorbereitung ganz eigentlich im Blickpunkt der ganzen Gestaltung steht. Nirgends verleugnet sich in allen diesen Dingen Schillers großer und mächtiger Griff. Wenn er das glänzende Theaterbild hier mehr als sonst im Auge hat, so gibt er seinem Werk auch eine unwiderstehliche Theatergewalt. Aber es könnte doch sein, daß das gehäuften Schaugepränge nicht immer zu der stillen Heiligkeit dessen passen will, was die Jungfrau erfährt, und daß sie selber dann schließlich anfängt das zu tun, was zu ihr am wenigsten paßt, — nämlich zu repräsentieren und mit der Bewußtheit des Weltmenschen zu reflektieren. Daran mag es liegen, daß das Werk als Theaterstück seine unverwüßliche Lebenskraft immer wieder beweist, daß es aber als Dichtung viel Angriffe und Abneigung erfahren hat.

In einer prachtvollen Größe des Stils ist das Bild des bäuerlichen Lebens im Vorpiel gegeben. Der ehrwürdige Hausvater unter den Töchtern und Schwieger söhnen mit der ganzen Reife

und Stille altväterischer Weisheit wirkt völlig wahr und versetzt uns in die urwüchsige Mächtigkeit der Zustände, aus denen das Naturkind kommt. Sogar die Stanzas der Johanna, so sehr sie uns mit einer künstlichen Welt konventionell dichterischer Formen umgeben, lassen den Hauch der erstaunlichen, in eine überirdische Welt der Wunder versetzenden Offenbarung spüren, wenn sie mit heißer Innigkeit gesprochen werden in dem schlichten und demüthigen Ton des über ihr Begreifen begnadeten Mädchens. Sie dürfen nicht deklamatorisch wirken. Mit untrüglicher Treffsicherheit vollends vergegenwärtigt Schiller ihre Einführung am Hofe des Königs, wo sie mitten in der Trauer ob der unaufhörlichen Schicksalsschläge als das Wunder erscheint, und in alle Herzen kommt neues Leben. Dies alles tritt heraus so deutlich in der künstlerischen Erscheinung wie wahr in der psychologischen Durchführung. Es zwingt zum Glauben. Jedoch plötzlich steht sie mit der Prophetenmiene da nicht nur als die, welche Rettung kündigt und ist, sondern die auch ins Verborgene sieht und ganz bestimmte Vorgänge der Erfahrungswelt kennt, von denen sie weder Zeuge war noch gehört haben kann: das einsame Gebet des Königs, den Tod des englischen Feldherrn. Das ist etwas schlechthin Übernatürliches, für das wir kein Verständnis haben. Sofort wirkt es, als wolle sie uns in Erstaunen setzen. Das zwingend Glaubliche hört auf. Und die Wirkung ist im besten Fall ein kalt ablehnendes Erstaunen.

Nun fährt sie wie der Sturm in das feindliche Heer. Sobald die Engländer geschlagen sind, hört die Einigkeit der Feldherrn auf. Nur der Erfolg hielt diese rohen Eroberer zusammen. Alles wieder vollkommen wahr und überzeugend! Aber dann kommen die Szenen des Montgomery. Sie sind mit einem starken Aufwand literarischer Kultur gearbeitet in den Nachklängen zugleich homerischer und sophokleischer Poesie und als Versuch der Erneuerung alter Dichtungsstile zweifellos von großer Schönheit.

Nur gehören sie damit dann auch in eine künstlich und literarisch bereits zugestuzte Welt. Sie zeigen, wie die Jungfrau, sich selber wunderbar, als eine blinde Schicksalsmacht vorwärts getrieben wird durch Taten hindurch, die dem Mädchen sonst ein Greuel wären. Um ihrer schicksalsvollen Erscheinung willen trägt der Auftritt das Gewand der Trimeter, in Erinnerung an die antike Tragödie. Wenn Johanna aber selbst mit Staunen von dieser ihrer Schicksalsgewalt deklamiert, dann verliert sich in einem Geist bewußter Reflexion die naive Heldengröße, und wir sehen mit Grauen auf das kalt mordende und abschlachtende Mädchen. Solche Stellen sind erdacht, nicht lebendig gefühlt, ebenso wie die Schlußszenen des Aktes mit Burgund, den ihre Überredung der französischen Sache wiedergewinnt. Wir sollen die Kraft der Idee wirksam sehen wie bisher im Haß, so jetzt in der Liebe. Aber auch hier vermissen wir die seelische Vermittelung. Es ist abermals eine übernatürliche Wirkung, die uns nicht zum Glauben zwingt. Der Gedanke der Mission, zu der die Jungfrau erschienen ist, scheint nicht übergegangen in unmittelbares, unwillkürliches Leben.

Auch liegt eine ganz besondere Schwierigkeit für die Gestaltung an der Stelle, an der die Dichtung in die Tragödie hinübergeleitet wird. Bis dahin getragen von ihrer heiligen Sendung findet sich die Jungfrau jetzt in ihrer armen Menschlichkeit. Was kann hier geschehen? Die Versöhnung Burgunds mit dem König — das ist eine höfische Repräsentationszene. Das Kämpfen, Siegen und Führen ist vorbei. Was bleibt für Johanna? Das Seherische, das schon in den ersten Akt etwas Außerliches hineingebracht hat, und dazu hier in der unglücklichsten Form der Prophezeiung einer Zukunft, die für uns, die Hörer, Vergangenheit ist. Wir empfinden das peinlich als deklamatorische Pose. Zu viel Bewußtheit ist mit einemmal in dem schlichten Bauernkind. Wenn Johanna aber fühlt, daß diese Stille, dies Einschlafen ihrer Lebensarbeit ihr den Atem versetzt, da berührt uns jenes elegische Gefühl, das

die Seele dieser Dichtung ist. Freilich aber trug sie das übernatürliche Amt so leicht. Wir hatten so wenig den Eindruck, daß es sie verhängnisvoll herauszwingt aus den Schranken ihrer und der weiblichen Natur. Darum fehlt es hier, wenn sie in Lionel zum erstenmal den Mann sieht, so ganz an einem Übergang. Es ist der Mensch in ihr, d. h. es ist etwas völlig Neues, was da ins Spiel tritt. Überall begreifen wir den dichterischen Gedanken, und wie er aus der Tiefe der Schillerschen Problemfassung gegriffen ist; aber wir verstehen auch überall die großen Schwierigkeiten für die Darstellung. Es fehlt an der bannenden Notwendigkeit, an einer unablässig fortschreitenden innerlichen Entwicklung. Man verliert die Empfindung nicht, daß ein mehr epischer Stoff von äußeren Begebenheiten mit virtuosem technischem Können in die Szenenfolge gezwungen sei. Auch die Erscheinung des schwarzen Ritters ist doch ein gar zu äußerliches Mittel, um uns in die Stimmung von einem großen Verhängnis hineinzubringen, das sich jetzt bereiten will.

So steigen wir zu der entscheidenden Szene empor, in der der Festesjubiläum ihres Volks Johanna selbst zur fürchterlichsten Stunde des Lebens wird. Ihr großer Monolog in seinen kunstvollen Stenzen, seinem bewußten Wechsel von Arie und Kantilene vollendet eigentlich den Eindruck der großen Oper, die sich hier abspielt. Ihr ganzes Leid wird Thema einer effektvollen Deklamation. Hier am entschiedensten treten wir aus der Wahrheit der Gestalt und ihres Schicksals heraus. Nun aber sind wir herangeführt an die Stelle, an der die Tragödie selber zu ihrer bedeutenden, von Schritt zu Schritt notwendig weiter sich entfaltenden Entwicklung kommt. Jeder Zug hat seine volle Sicherheit. Im Bewußtsein des reinen Kindes, das die Einheit mit sich selbst verloren hat und sich nicht mehr versteht, erleben wir den Schmerz des Trägers der Idee, die gegenstandslos geworden ist. Wie die Jungfrau sich fremd fühlt in all den Festlichkeiten und der Sorel sich verrät, — wie sie im Wiedersehen mit den Geschwistern meint: es war alles ein

Traum, und vor dem Vater kein Wort der Rechtfertigung, der Klage, geschweige des Zornes hat, das ist die von ihrem Gott Verlassene, die in endlose Leere starrt, aber noch jetzt in allem Gottes Willen ehrt und duldet. Sie muß erfahren, wie Menschen und Leben das Heilige nicht ertragen. Du Chatel, dem sie das Leben, Burgund, dem sie die Seele gerettet hat, fallen zuerst von ihr ab. In dem ausgebreiteten Glanz der Freude, die allein ihr Werk, ist für sie kein Platz mehr. Sie ist verstoßen und allein. Das alles entfaltet sich nicht allein mit rauschender Pracht, sondern wirklich mit einer erhabenen Größe des theatralischen Ganges, mit souveräner Herrschaft über die großen bewegten Massen, in dem klarsten Gegeneinanderabsetzen auch der Motive: gedankenloser Trubel, stille Mitfreude, einfache Treue, dumpfes Grauen, Wankelmuth und schmähhcher Verrat, tiefer keuscher Schmerz. Der altväterisch dumpfe Sinn des Vaters lehnt sich mit Grauen gegen das unglaublich Außerordentliche auf.

Die erschütternde Entwicklung setzt keinen Augenblick mehr aus. Wir sehen die Jungfrau auf der Flucht, allein von dem treuen Liebenden begleitet. Aber die Verstoßung als Schicksal des Himmels tragen heißt ja schon wieder mit dem Himmel in Zusammenhang sein und ihn wieder finden, den sie verloren hatte. Im schweren Dulden kehrt sie zu ihrer uranfänglichen Seelengröße zurück. Da kommt ihr noch einmal wieder, was ihre Kraft war. Sie gab den Franzosen den Glauben und damit den Sieg. Jetzt da sie fort ist, ging der Glaube verloren, und die Not kehrt zurück. Noch einmal schreit alles nach dem Wunder; zum letzten Mal wird die Botin des Himmels von übernatürlicher Kraft getragen — zum Siege und zum Tode. Sie stirbt im Dienste ihres Gottes, und noch im Sterben ein rührendes Kind spricht sie zu den beschränkten Ihren nicht empört, nur liebend und dankbar. Ihr Tod verklärt sie: die Jungfrau, in der der Himmel ein Wunder tat, geht in den offenen Himmel ein. —

Die „Jungfrau von Orleans“ bedeutet in der Entwicklung des Künstlers Schiller einen kritischen Punkt. Die Kraft in der Bezwingung eines widerstrebenden Stoffes ist eine außerordentliche. Aber auch seine Gewaltjamkeit, ja geradezu die Gefahren seiner reifen Dramatik treten einmal grell hervor. Mit welcher Größe hat er das Ganze gestaltet zu einer Dichtung vom Vaterlandsgedanken, von der Wunderkraft der vaterländischen Idee und in diesem Sinne ein ganzes nationales Dasein vor uns aufgetan, aber sein Bild dann doch aus dem bloß Geschichtlichen hinaufgehoben in die Region eines ewig wahren Liedes vom Menschenleben. Was er gestalten sollte, war auf der einen Seite ein wehmütiges Stück Seelengeschichte, auf der andern das Bild eines um Ehre, Freiheit und Existenz kriegerisch ringenden Volks. Nun hat es ein großes Interesse zu sehen, wo für unser Gefühl die zwingende Gewalt dichterischen Lebens aufhört. Wenn die Jungfrau demütig die Begnadigung ihrer nationalen Mission erfährt, wenn sie durch ihre That neues Leben und neuen Mut in ihren Volksgenossen weckt, wenn sie endlich den furchtbaren Rückschlag der nachlassenden Spannung erfahren muß, dann aber, da ihre Aufgabe ruft, sich wiederfindet, — das sind innere Entwicklungen, seelische Erfahrungen, und wir stehen unter dem Eindruck bedeutender Erlebnisse, hoher Poesie. Wenn aber ihr Glaube seine Wunder tut, sehen und erleben wir doch eben nur ein äußeres Geschehen, ein Abschlagen oder ein Überreden mit dem Munde. Da breitet sich der kriegerische Tumult, und die epische Natur des Stoffes wird deutlich; die Innerlichkeit der Entwicklung setzt aus. Nicht anders, wenn die Jungfrau Prophezeiungen spricht oder den eigenen Zustand deklamatorisch betrachtet aus einem höchst gebildeten Geiste heraus: wir sehnen uns nach der Einfachheit der ländlichen Natur. Schillers rationelle Helle fügt sich nicht zu dem rätselhaft Dunkeln und Dumpfen, ohne das eine Seele wie die der Jeanne d'Arc kaum zu denken ist. Dann kommen Szenen, die

an äußeren Bühnenlärm wenigstens streifen, Momente, die uns ein wenig leer erscheinen, ob schon der starke Zug der großen Natur Schillers sich auch dann nicht verleugnet. Schließlich sind es doch wohl nur die Schattenseiten der höchsten Sicherheit in der Theaterkunst. Man weiß auch nicht: sind es Zeichen der in schneller Kühnheit hingeworfenen Arbeit? sind es Anzeichen eines vorübergehenden Erlahmens, das so natürlich wäre bei dem totkranken Mann? Oder endlich: hat er mit seinem durchdringenden Blick diesem Gegenstand angesehen, daß er nur unter naiven und einfachen Menschen möglich war? hat er ihn darum auch für naive und einfache Menschen in all seinem Glanz zurechtgestellt in einer bewußt naiven und einzig für die Bühne gewollten Kunst, — als Künstler völlig zufrieden mit der praktischen Lösung dieser neuen theatralisch-technischen Aufgabe und ziemlich ohne Rücksicht auf den nachprüfenden Hochmut der „Literatur“?

Als Ergebnis bleibt immer bestehen, daß er in jedem Werk das Leben auf eine neue Weise nimmt, das wirkliche Leben, nicht vorgefaßte Ideen. In jedem finden wir eine andere Art der Menschenauffassung und Menschendarstellung, je nach der dichterischen Aufgabe eine andere Form und dramatische Technik. An Stelle der Strenge der Maria Stuart tritt hier die weite Spannung des Rahmens und der Motive. Wie dort alles künstlich und versteckt, ist hier alles einfach und tagesklar. An jedem Werk wird Schiller ein neuer Künstler. —

8. Kulturgeschichtliche Bedeutung.

Anwillkürlich schweift der Blick von hier nach verschiedenen Seiten. Wir erinnern uns, wie die Schweizer Kritiker Bodmer und Breitinger als die eigentliche Aufgabe der Poesie die Darstellung des Wunderbaren lehrten. Es war die erste verkümmerte Ahnung von der höheren Welt des Erhabenen, die sich in der Dichtung austun kann und soll. Da gab denn Klopstock seinen

Himmel der christlichen Wunder, in theologischer Grundanschauung noch ganz befangen. Wie am Ende dieses Wegs steht Schillers Drama, ein ungewollter Abschluß früher Ahnungen.

Bedeutsamer ist die Stellung des Werks in der Geschichte des Vaterlandsgedankens in Deutschland. Schiller nimmt ihn hier noch ganz kühl und sachlich als einen Vorwurf für seine Dichtung. Er ist für ihn nicht mehr als eine dichterische Idee. Kaum ein persönliches Gefühl zittert dabei mit. Dennoch steht wohl gerade dieses Drama unter dem Eindruck der Zeitgeschichte. Das Bild des jungen Generals, mit dem plötzlich eine neue Kraft in die Franzosen kam, arbeitet mit. Und für uns deutet es denn doch vorwärts auf die Zeit der Erhebung in den Freiheitskriegen, als der Glaube an das Vaterland auch bei uns Wunder tat. Kein heiliges Mädchen ging als Botin des Himmels unsern Heeren voran. Es wollte alles erkämpft sein im tapferen Einsetzen der eigenen männlichen Kraft. Oder doch? gingen sie nicht dennoch auch in den Kampf in dem Selbstgefühl des erstarrten deutschen Geistes, geführt von all den lichten Gestalten der Poesie Goethes, Schillers und der andern, in denen die schöpferische Urkraft des Deutschtums einen neuen Ausdruck fand? Dann wäre unter diesen Führern doch auch ein heiliges Mädchen gewesen, das nun gegen das eigene Volk stritt, nämlich Schillers Jungfrau von Orleans.

Drittes Kapitel.

Die Braut von Messina.

Nach der Vollendung der „Jungfrau von Orleans“ (16. April 1801) reizte es Schiller, wie er bereits am 13. Mai an Körner schrieb, sich in der einfachen Tragödie nach der strengsten griechischen Form zu versuchen. Mit der Erfindung war er im reinen; am 28. Juni gedenkt er in acht Tagen an die Ausführung zu gehen. „Der Plan ist einfach, die Handlung rasch.“ Es gab aber eine lange Unterbrechung. Neben den ersten Entwürfen der „Braut“

28. Juni 1801
(an Goethe)

gingen schon weitere Pläne her, Warbeck, die Malteser und andere minder entwickelte Stoffe; die Gräfin von Flandern, der Tell traten später hinzu. Dazwischen kamen noch die Theaterbearbeitungen der Turandot, der Iphigenie, des Nathan. Der Winter in Weimar war außerordentlich zerstreud; die Krankheitsanfälle folgten fast ununterbrochen. „Leider“, bekannte Schiller seinem Körner am 17. März 1802, „habe ich diesen Winter so viel als nichts getan.“ Am 29. April 1802 — demselben Tage, an dem seine Mutter in der Heimat starb — bezog er sein eigenes Haus (das jetzt sogenannte „Schillerhaus“). Erst im Sommer wurde die Anziehung so stark, daß sie ihn nicht mehr losließ. „Ich habe noch bei keiner Arbeit so viel gelernt“, schrieb er an Goethe, „als bei dieser. Es ist ein Ganzes, das ich leichter übersehe und auch leichter regiere; auch ist es eine dankbarere und erfreulichere Arbeit, einen einfachen Stoff reich und gehaltvoll zu machen, als einen zu reichen und zu breiten Gegenstand einzuschränken.“ Er sehnte sich, bald einmal wieder eine Arbeit fertig zu sehn, und fand einen großen Stachel in der Annäherung an die antike Tragödie, die ihm durch Stolbergs Übersetzung von vier Trauerspielen des Aeschylus gerade wieder nahe gebracht war. Am 1. Februar 1803 konnte er im Kalender eintragen: „Heute habe ich die Braut vollendet.“ Am 20. März dankt er dem Schauspieler Genast für die vortreffliche Vorstellung von gestern. Hochbefriedigt schrieb er am 28. März an Körner: „Was mich betrifft, so kann ich wohl sagen, daß ich in der Vorstellung der Braut von Messina zum erstenmal den Eindruck einer wahren Tragödie bekam. Der Chor hielt das Ganze trefflich zusammen, und ein hoher furchtbarer Ernst waltete durch die ganze Handlung. Goethen ist es auch so ergangen, er meint, der theatralische Boden wäre durch diese Erscheinung zu etwas Höherem eingeweicht worden.“

18. Aug. 1802
(an Goethe)

Die Braut von Messina bedeutete für Schiller wiederum ein neues künstlerisches Experiment. Wie Einatmen und Aus-

atmen folgen bei ihm die freier ausgebreiteten und die streng zusammengehaltenen Stücke. Auf die freie Ausbreitung der Jungfrau von Orleans folgt die streng gehaltene Form der Braut von Messina.

1. Die dichterische Grundanschauung.

Die besondere Kunstaufgabe der Braut von Messina war: eine Tragödie zu schaffen, die in jedem Zuge reine Dichtung ist, und in der die reinste Form des Tragischen heraustritt. Dies konnte nach Schillers Bekenntnis von dichterischen Dingen nicht anders möglich sein als in einer Belebung des griechischen Trauerspiels. In Wahrheit gibt das neue Werk die allerwünschenswerteste Klarheit über Schillers Auffassung des Tragischen überhaupt und zumal über sein Verhältnis zur antiken Tragödie.

Mit den ersten Worten tritt der besondere Charakter hervor. Sonst — in Wallenstein, Maria Stuart, der Jungfrau von Orleans — beginnen die Schillerschen Schauspiele mit einer lebendig einführenden und bewegten Szene, in der schon etwas zittert von dem Konflikt und der Spannung der Menschen. Hier tritt allein die schwarzgekleidete Gestalt der Fürstin vor unsere Augen. Nicht von vornherein ergreift uns der Kampf. Eine größere Ruhe des Schauens herrscht, etwas Abgezogenes, eine stille Stimmung, wie sie dem Werk entspricht.

Sonst taten sich geschichtliche Verhältnisse auf und versetzten uns in die große Welt, in ein besonderes historisches Lebens-element, in die Armee oder an den Hof oder unter das ganze Volk in seiner nationalen Erregung. Hier umfassen uns Zustände wie aus den ersten Anfängen der Geschichte. Da herrscht noch die strenge Sitte, welche die Witwe vor der Welt in stillen Mauern verbirgt, eine Sitte, die gleichsam noch Ausdruck der Natur selber ist. Die lange Rede der Isabella gibt den Blick in lauter Lebensverhältnisse einfachster Art: das Bild des verstorbenen Gatten taucht vor uns auf, der machtvoll diese Menschen beherrschte

und den Haß der Brüder niederhielt. Fürst und Volk, Mutter und Söhne — über diese uranfänglichen Beziehungen blicken wir nicht hinaus. Ein einziges tragisches Motiv waltet: der Haß der Brüder, ein unwiderstehlicher Haß wie eine geheimnisvolle Schickung der gewaltigen Natur. So stehen die beiden Gruppen einander gegenüber: Herrscher und Untertanen, unter den Herrschern Mann, Vater, Mutter, Söhne, Brüder. Es sind die einfachsten und wurzelhaften Verhältnisse des Lebens, die einfachsten Motive.

Noch, könnte man sagen, gibt es kein Vaterland, geschweige denn daß alle die andern verwickelten Gesellschaftszustände vorhanden wären, Hof, Armee und wie sie heißen. Wenn der Dichter sonst aus dem Verwickelten das einfach Menschliche herausarbeitet und im einfach Menschlichen uns das Walten des Schicksals vor Augen führt, — hier gibt es noch nichts Verwickeltes, das Leben erscheint noch in seiner einfachen Menschlichkeit. In das Ursprüngliche, in ein noch ganz natürliches Dasein werden wir hineinversetzt, um — so könnte man sagen — an einem Leben an sich das Schicksal an sich zu erfahren.

Einfach wie die Einführung ist der Fortgang. Die Fürstin schaut hinaus auf das aufbrausende Messina. Die Söhne hat sie herbeschieden, um sie zu versöhnen. Das Jubeln kündigt ihr Kommen an. So strömt hinter den Mächtigen der Erde das primitive dumpfe Volk. Ganz in den ruhigen Stimmungen bewegt sich und hält uns der Chor.

2. Der Chor.

Noch ist das Innenleben dieser Menschen nicht so entwickelt, daß es zu seiner Entfaltung die Stille brauchte. Öffentliche Mächte, die sie sind, haben sie fast überall das Volk um sich und als dessen Vertreter den Chor. Es¹ ist ein Volk einfacher Menschen; man achte auf die Einfachheit der Anschauungen, in denen die

Chorworte sich bewegen. Als dumpfe, beschränkte Masse erscheint das Volk in dem Haß der Halbchöre gegeneinander ebensosehr wie in der schnell eintretenden Beruhigung. In ihrem Haß sind sie nicht selbständig, sondern nur das Echo des Herrn, nur Volk. So versetzen uns die Chöre in die urwüchsigsten Zustände, in denen der Führer die Herde hinter sich herzieht. Von elementarer Einfachheit ist auch ihr sittliches Denken, auf wenige Grundbegriffe beschränkt und gebunden. So fürchten sie den Eid als den „fürchtbarsten unter den Göttern der Hölle“.

Dann aber klingen in den Liedern auch die Bilder und Ereignisse wieder, die wir sehen und erleben, und setzen sich in Stimmung und Anschauung um. Nichts bleibt dumpf und dunkel in dieser dichterischen Welt. Hier wird der Chor zum hervorragenden Werkzeug der Kunst, zu dem großen Mittel, das Bild in allen Zügen lebendig zu machen und zu runden. Noch fehlt uns etwas in unserm Verständnis: die Natur, in der diese Menschen leben. So steigt denn in dem Liede des Chors vor uns auf das glückliche, reiche, sonnige Land. Die Herrscher sind Fremde, Räuber und Überwinder. Hier scheinen die Gedanken selber hinüberzuwachsen ins Elementare. Älteste Erfahrung und Weisheit liegt in den Sätzen. „Nicht wo die goldene Ceres lacht und der friedliche Pan, der Flurenbehüter, Wo das Eisen wächst in der Berge Schacht, da entspringen der Erde Gebieter.“ Wie die frühesten Empfindung bei allem geschichtlichen Leben klingt das Lied von den Gefahren der Höhe und dem Vorzug der sicheren Dunkelheit. Mächtige Naturbilder kleiden die starken Gefühle ein. Wir ziehen noch das spätere Lied heran nach dem Abschluß des neuen trügerischen Friedens. Krieg und Friede treten einander gegenüber. Liebe, Jagd und Meerfahrt werden die Stunden der wider Erwarten gewonnenen Muße füllen. Es sind die Formen des urgeschichtlichen Lebens, die Genüsse des Naturmenschen. In verschwenderischer Fülle stellen sich Schiller die Gedanken, Gefühle

und Bilder der menschlichen Urzustände ein. Und so in allen Zügen lebendig ergibt sich das Bild der urwüchsig einfachen und großen Existenz.

Hierzu gehört auch das Lied, das die Mutter zwischen ihren Söhnen begrüßt als die Krone alles Lebens und selbst des religiösen Gefühls: — das Bild von der Herrscherin, der Mutter mit ihren Söhnen. Auch ist es das starke Gefühl des Volks, das seinen Ausdruck findet, wie es die Häupter der Fürsten einsam leuchten sieht auf den Gipfeln der Welt, während die Tausende in schweigender Vergessenheit versinken. —

Diese neue dichterische Aufgabe hat Schiller gereizt: die einfachsten Verhältnisse des Menschenlebens sollten heraustreten, nur die Grundlinien der Menschheit in einem Gebilde reiner Kunst. Darstellungsweise, Gedanken und Sprache werden an solcher Aufgabe neu. Wenn das Verständnis aller Dichtung daran hängt, daß man in das schöpferische Bilden des Dichters einzudringen versucht, — hier in der Braut von Messina erkennen wir die unablässig fortschreitende Arbeit Schillers. Wirklich eine neue Welt steigt vor uns auf. Es ist daher falsch zu sagen, daß Schiller nur seine mächtigen Gedanken gebe, sie nachträglich in Bilder einleide und dadurch rednerisch wirke. Vielmehr ist das dichterische Bild das erste. Mit der lebendigen Anschauung jener ursprünglichen Welt ergeben sich umgekehrt die machtvollen, ins Einfache und Echte gerichteten Gedanken.

So steht die Mutter zwischen ihren Söhnen mit der ganzen Macht des ewigen Urgefühls, der Mutterliebe. Aber die größte Wohlthat, die die Erde gibt, ist hier ein Gift. Wohin sie sich wendet, immer verlegt sie den anderen Sohn. In mächtiger Überredungskunst erschöpft sie ihre Worte. Auch hier liegt alles so klar. Wie können die Söhne vor sie, die Mutter, treten mit den Dienern ihres kriegerischen Zorns? Wie können sie den Dienern vertrauen und nicht der Stimme der Natur, die ihnen in dem Bruder den

Freund von Geburt gab? Sie sind die besten und darum aufeinander angewiesen. Ihr Haß stammt aus der Kindheit und sollte daher von den Männern abgelegt sein. Nun hat sie alles gesagt. Der Chor, Diener und Zuschauer zugleich, begleitet ihre gewaltig drängenden Worte mit dem Rhythmus der Empfindungen, die sie in uns wecken. Er bewundert ihre Klarheit und ihren Verstand. Er wird bedenklich und weiß doch auch, daß er dem Herrn zu allem, auch zu neuer Fehde, folgen muß. Endlich erschüttert mahnt auch er zum Frieden. Die Worte, die Schiller hier findet, kommen wie von einem Menschen, der aus der Tiefe der Dinge die Verhältnisse des Lebens und der Natur überschaut, aber nur herausnimmt, was geeignet ist, gerade dieses sein Bild in der ihm eigenen Einfachheit und Wucht zu zeigen. Dadurch wird seine Dichtung zu einem Werke großen Stils.

In der Einfachheit erschließt sich jetzt auch bereits der Reichtum und der geniale Fortgang der Entwicklung. Wieder wie im Anfang steht nur die Mutter vor uns, aber wie dort in der Einsamkeit ihres Schmerzes, so nun im fiebernden Wirbel ihres Kampfs. Indem die Söhne ihr zu beiden Seiten stehn, haben wir die klare tragische Scheidung der Massen. Ein einziges Motiv bedingt alles, ihr Haß. So schauen und fühlen wir das große Bild zuerst der allgemeinen Verhältnisse und jetzt des Konflikts.

3. Die Schicksalsidee.

Die dichterische Grundauffassung ist hiermit festgestellt. Wie diese auf die Urform des Lebens geht, so gibt Schiller auch die Tragödie hier in ihrer elementaren Wucht, indem er sie ganz und gar unter dem Gedanken des Schicksals gestaltet. Auch in den früheren Werken hat er das Leben in seinen Schicksalsgedanken dargestellt, die betrogene Sicherheit im Wallenstein, das Lied vom Tode in der Maria Stuart, die ideenlose Alltäglichkeit des Daseins in der Jungfrau von Orleans. In der Braut von Messina bildet

die schicksalsvolle Verknüpfung irdischer Dinge allein und für sich den Gegenstand der Schilderung. Die Macht der Verhängnisse tritt klar und gewaltig hervor. Damit findet seine tragische Lebensanschauung den reinsten Ausdruck. So wenig wie beim Chor handelt es sich hier um eine bloße Nachahmung der Antike.

Der Haß der Brüder ist beruhigt. Nach den vergeblichen Versuchen der Mutter haben sie sich ohne Schwierigkeit versöhnt. Warum? weil beide mit andern Dingen bereits beschäftigt sind, mit ihrer Liebe. Die Liebe hat den Haß zurückgedrängt. Wieder ist es ein Urtrieb menschlichen Lebens, der seine Macht bekundet.

Nun kommt es so, daß, so aufrichtig sie auch ihre Versöhnung geschlossen haben, doch die Mutter ein Geheimnis hat vor den Söhnen und jeder der Brüder ein Geheimnis vor der Mutter und vor dem anderen Bruder. Dies allein ist zunächst das Schicksal, das über ihnen schwebt. Wer moralisierende Wendungen liebt, dürfte sagen: in dem Grunde ihres neuen Lebensbaus fehlt die Wahrheit; darum fehlt die Sicherheit des Glücks. Sie sind so lange fern voneinander gegangen; da lauert noch immer in dem, was sie erlebt haben, die Gefahr.

Dies könnte ein bloßer Zufall scheinen. Aber es ist mehr. Die Mutter hat die Tochter gerettet wider den Willen des Vaters und hat sie geheim halten müssen vor aller Welt aus Furcht vor ihm, der dies Kind beseitigen wollte. Denn ein dunkles Wort knüpfte an die Tochter den Untergang des Hauses. Ebenso fürchtet sie für das Kind von dem Haß der streitenden Brüder. Ihr geheimnisvolles Tun hat also gute Gründe. Solche fehlen aber auch nicht für das geheimnisvolle Schweigen, in das sich die Söhne hüllen. Von Don Manuel heißt es ausdrücklich, daß er wie der Vater liebe, sich in sich selbst zu verschließen. Don Cesar als der gewaltsam rasche Mensch, der er ist, fragt bei seinem Tun weder nach links noch nach rechts. Er handelt und erklärt nicht. So ist bei allen das Geheimnis in ihren Naturen begründet. Alle

haben sie den gleichen Charakter. Sie sind störrige, eigenwillige, selbstige Menschen, ein Herrenvolk, Leute, deren keiner sich unter den andern beugt noch nach ihm fragt. Ihre unglückliche Stellung zueinander mit allen Ergebnissen des Unheils folgt daraus. Das Schicksal sind sie sich selber, so wie sie nun einmal sind.

Dies ihr Wesen aber, das ihr Schicksal bedingt, ist ein Erbteil von den Vätern her. Solange die Erinnerungen reichen, herrschen in diesem Hause von Eroberern Taten der Gewalt. Der Sohn greift in die Rechte des Vaters. Der Fluch des Vaters liegt auf dem Sohn. In einer Gewalttat riß der alte Fürst die Gemahlin an sich. Er liebte, geheimnisvoll in sich selbst verschlossen, die eigenen Wege zu gehn. Gewaltsamkeit und geheimnisvolles Wesen — die beiden Züge, die den Charakter dieser Menschen ausmachen und ihr Verhängnis bedingen, — sind ererbt. Das Schicksal liegt ihnen im Blut.

Hier setzt erst die eigentliche Fügung ein. Wie in den Räubern spielt die Tragödie wieder in den Urverhältnissen der Menschheit, und wie in den Räubern ist es eine Tragödie der Blutliebe. Das dunkle Gefühl der Familienzugehörigkeit treibt Beatrice in die Kirche, wo Don Cesar zum Unheil aller sie sieht. Dasselbe Gefühl gewinnt ihr die Liebe beider Brüder. So ergibt sich das Schreckliche: was sie alle vereinigen sollte im Zug des Bluts, wird ihnen zum Verderben. In dem allen ist nichts Mystisches, nichts durch geheimnisvolle Gewalten von außen bestimmt. So unselig wie sich hier die Verhältnisse verschoben haben, so geartet wie die Menschen sind, hat es die volle innere Wahrheit und Notwendigkeit. An diesen Gipfelgestalten der Menschheit erscheint das Leben selber als ein tragisches, als von Verhängnissen erfüllt.

Schiller hat so lange einen Stoff wie den des König Oedipus gesucht, bei dem die Katastrophe von vornherein bestimmt wäre und nur zur Auswickelung käme, bei der sie wie ein unentrinnbares Schicksal von Anfang an über den Menschen hängt und ihre Ahnung füllt. Dies alles findet sich in der Braut von Messina.

Die dunkeln Orakelworte erhöhen beim König Ödipus die schreckhafte Bedeutsamkeit. Auch Schiller fügte reichlich die Träume und Prophezeiungen ein. Um sie verwenden zu können, versetzte er sein Werk und seine Menschen in eine ganz besondere Welt religiöser Lebensempfindung. Er hatte keine antike Mythe zum Gegenstand, sondern ein Rittermärchen, das seiner Phantasie freie Hand ließ. Diese christlichen Ritter leben auf einem Boden alter heidnischer Kultur und in der häufigen Berührung mit den Sarazenen. So fließen Abendland und Morgenland, Norden und Süden, Christentum, griechisches Heidentum und Islam ineinander. Die religiöse Vorstellungswelt, die da entsteht, kennt keine dogmatische Gebundenheit. Sie hat in der ungemainen Erregbarkeit der südlichen Seele nur die Phantasiemomente der Religionen in sich aufgenommen. Es ist gleichsam ein rein poetischer Glaube. Die Vorstellung aber beherrscht sie alle, daß das Leben in der Hand geheimnisvoll waltender Götter ist. Da für die Götter das Morgen ein Heute, so gibt es Vorausverkündigung und Vorherbestimmung. Der sternkundige Araber hat dem Vater erklärt: die Tochter würde die beiden Söhne töten und den Stamm verderben. Ein gottgeliebter Mönch hat die Mutter getröstet: die Tochter würde der Söhne streitende Gemüter in heißer Liebesglut vereinen. Der kleine Mensch vermischt sich, die Sache zurechtzulegen, wie sie ihm gefällt. Die Mutter vertraut dem Gott der Wahrheit mehr als dem der Lüge. Aber in wunderbarer Erfüllung behalten beide Sprüche Recht. Was sich auszuschließen schien, erfüllt sich gegenseitig. Die ewige Wahrheit der Götter tritt als große Fügung des Lebens erschütternd hervor. So wahrnt Schiller dem Stoff die lebendige dichterische Wirkung der Ahnungen und der Orakel.

Dies alles ist antik gedacht, aber zugleich von hoher moderner Bewußtheit. Das Schicksal hängt lange vorherverkündet über dem Haus, aber es wirkt nicht als überirdische dämonische Macht, grinst uns nicht als mystische uud mythische Frage aus untergegangenen

13. Mai 1801
(an Körner)

Kulturwelten an. Sondern Schiller begreift das Menschenleben als Tragödie, weil in ihm die großen Fügungen des Schicksals sich erfüllen. Vollendet klar legt er alle die vielen Momente vor, die sich hier zum Verhängnis verschlingen. Wir verstehen sein Wort aus dem Beginn der Arbeit: daß das Interesse hier nicht sowohl in den handelnden Personen als in der Handlung liegt. Auf die tragische Selbstenthüllung dieser Verhältnisse kommt alles an. —

4. Die Entwicklung der Handlung.

Im Fortgang des Werkes bewundern wir die Sicherheit und Größe des dramatisch-theatralischen Schritts. Manuel, der mildere und stillere Bruder, erzählt dem Chor sofort nach der Versöhnung in ruhigem Entzücken von seiner Braut. Eine erste leise Ahnung des Unglücks steigt auf. Don Cesar aber, der rasche, rücksichtslose, handelt. Vor Beatrice, die in lyrisch stürmischem Wogen der Gefühle den Geliebten erwartet, auch sie in all ihrer Jungfräulichkeit von ungebändigter Leidenschaft vorwärts getrieben, die rechte Tochter ihres Stamms, tritt er hin als der Herr, der sie für seine Fürstin erklärt, der niemanden zu fragen hat. Auffallend genug bei der Brautwerbung — er fragt nicht einmal sie. Auf das glücklichste klingt seine Gesinnung wieder in dem abgedämpften Nachklang des Chors mit der richtigen Piratenanschauung vom Weibe: das Weib ist ein Besitz, den man raubt. Die kaum versöhnten Brüder begegnen sich als Todfeinde in der gleichen Liebe. Nun ist alles in unaufhaltsame tragische Neigung gebracht. Nur noch Szenen der Enthüllung folgen.

Unter den versöhnten Brüdern genießt die Mutter ein nie gekanntes Glück. Nach so langer Entbehrung kommt es im Überschwang. Sie verheißt ihnen die Schwester und jeder der Söhne ihr die Braut. Welch ein blühendes Haus! Echt im antiken Sinne ist dieser Schwang des Glücks schon selbst das Verderben. Die Nachricht kommt: die Tochter ist geraubt. Auf das geschickteste führt Schiller die Szene so, daß Manuel, der schon bedenklich

wird, nichts erfährt, Cesar aber von der Mutter über die Kennzeichen der Schwester aufgeklärt wird. Wir kommen immer tiefer in die Verwirrung hinein, in der der Keim und Ausgang für alle die schrecklichen Ereignisse der Tragödie liegt. Hier spielt die grenzenlose Verwirrung geradezu in die Komödie hinüber. Die Szene läuft aus in schwebenden Stimmungen der Angst.

So wie diese Szene scheinbar unendliche Möglichkeit offen läßt, so bringt die nächste den gewaltsamen Schlag, der alles zusammenpreßt auf einen Punkt, in einer entsetzlichen Tatsache, dem Brudermord. Wie ist das alles im tiefsten Geiste des Entwurfs! Diese Dichtung nimmt das Leben in seiner großen uranfänglichen Einfachheit. So steht in ihrem Angelpunkt das einfachste und entsetzlichste Verbrechen, der Mord, die Tat Rains, und zugleich die unwiderrufliche Entscheidung. Schiller führt sie herbei als das notwendige Ziel nach so vielem altem Haß, der wieder emporlodert in der Wut des gekränkten Vertrauens. Mit der Blöthlichkeit, die Don Cesars Entschlüsse haben, ist die unsühnbare Tat getan. Die tragische Wirkung ist die reinste. Während Cesar in der Dunkelheit völliger Verblendung steht, haben wir die volle Klarheit dessen, was geschehen ist, und wissen, daß er den Unschuldigen ermordet hat. Und furchtbar erklingt die Totenklage und der Blutfuch des Chors.

5. Die Auflösung.

So ergibt sich in der Entwicklung des Gedichts alles mit hoher Kunst: die Einführung mit ihrer Ruhe, der schnelle und beinahe leichte Fortgang scheinbar zum Guten, die schier unauslöslliche Verwirrung auf der Höhe, die schreckhaft einfache und entscheidende Tat in der Umkehr zur Katastrophe als furchtbarer Abschluß aller Verwicklungen. Der Ausgang bringt die allseitige Auflösung und Enthüllung der Tragödie, die in dem Brudermord geschah. Alle Gestalten wachsen sich zu ihrer vollen tragischen Größe aus. Je mehr sie sich begreifen als die vom Schicksal Gestempelten, um

so mehr fassen sie sich in ihrem Bewußtsein zusammen als Richter über sich selbst. Die letzten Trümmer des Glücks versinken. Don Cesar ist es sittlich unmöglich geworden, das Leben fortzuführen. Es gibt keine größere Szene der fortschreitenden Enthüllung und Vernichtung.

Mit verwirrten Vorahnungen hebt sie an. Dann bringt der Chor die Tochter, die sich selig im Arm der Mutter wähnt und Ruhe hofft. Aber sowie sie erfährt, daß die Mutter die Fürstin Messinas ist, übersieht und begreift das unschuldig reine Kind vor allen andern all das Entsetzliche mit einem Mal.

Man bringt die Leiche Don Manuels. Gräßlich rast die Fürstin gegen die Lügen der Götter. Sie glaubt, daß er im Kampf mit den Seeräubern fiel. Sie verflucht den Mörder.

Don Cesar kommt und hört, daß Beatrice seine Schwester ist. Mit einem Schlage erkennt auch er seine Tat. Das unbedachte Wort der Mutter nennt Manuel den bessern Sohn.

Auf der Stelle gefaßt vollzieht Cesar das furchtbare Gericht an sich selbst. Das Leben enthüllt sich mit strenger Größe in seiner ewigen sittlichen Gesetzmäßigkeit. Voran geht das letzte Ringen der Natur, der Stolz der Liebe. Don Cesar erträgt es nicht, daß Beatrice um Manuel als den Geliebten weint. Er will dem Toten in ihrer Seele als Bruder ebenbürtig sein. Mit der vollen Ruhe des Herrschers ordnet er das Leichensfest. Immer deutlicher wird der blutige Entschluß, mit dem er umgeht, an sich selbst das Todesurteil zu vollziehen. Es ist das Große der Szene, wie der Gedanke der Schuld, die ohne Weigern ihre Sühne will, hier riesenhaft herauswächst. Völlig fern liegt jede Entschuldigung des Fatalismus. Unmöglich ist für einen Don Cesar die Ausrede, daß er ja aus Irrtum, in einem Antriebe berechtigter Rache zum Mörder ward. Im Leben steht es nicht so, daß wir nur Sühne zu leisten hätten bei Verbrechen, die wir taten im Bewußtsein der Schuld. Das Leben ist in seinem Wesen ein sittliches. Rein ob-

ektiv gebieten die sittlichen Gesetze. Was auch zum Morde führte, die Verantwortung kommt über uns allein. Je mehr einer in dem Stolze lebt, ein rechter Mann zu sein, um so unerträglicher ist ihm der Gedanke der ungesühnten Schuld. Dies bringt in die mächtige Einfachheit des Schillerschen Lebensbildes den letzten Strich. Die sittliche Gesetzmäßigkeit alles Menschenlebens tritt elementar und als das ewig unverrückbare Urgesetz hervor. Die Schillersche Schicksalstragödie steht unter dem Gedanken uneingeschränkter sittlicher Verantwortung. Ja, sie vollendet sich gerade in ihm. So wie das Leben in seinem Grunde Schicksal ist, ebenso ist es auch sittliches Gesetz.

Die Sicherheit dieses Verantwortungsbewußtseins gibt Don Cesar den Zug der Größe. Mit jeelischer Wahrheit wird sie aus seinem Stolz entwickelt. Er wird zum Stolz des seiner Gerechtigkeit gewissen Mannes. Cesar könnte nicht durchs Leben gehn mit gebücktem Haupt. Er kann sein Haupt nur erhoben tragen im Gefühle seines Rechts vor jedermann.

So lebt er bereits in der andern Welt der unwidersprechlichen göttlichen Gerichte. Schon hat die Gemeinschaft mit den Menschen aufgehört. Aber noch einmal muß er hindurchgehn durch die schweren Kämpfe der Menschlichkeit. Das Flehen der Mutter ruft ihn zurück. Doch zu sehr schon hat sie zwischen den Brüdern unterschieden. Er will nicht schuldbeladen das Leben behalten, während der tote Bruder als ein verklärter Gott in der Erinnerung der Menschen lebt. Der gemeinsame Tod wird alles verfühnen in Einer Wehmut und Liebe. Da ruft die Mutter die mächtige Fürsprecherin, die Beatrice, — für Cesar zum letzten grausamsten Kampf, für die Dichtung zur letzten Lösung aller Unklarheiten. Denn dies ist die Bitterkeit, die Don Cesar allein schon hineintreiben könnte in den Tod: den Don Manuel hat sie geliebt; zu Manuel will sie eilen in den Tod; um ihn weint sie. Für Cesar hat sie höchstens das Schwesterliche Gefühl. Hier noch einmal

ist die Qual für seinen Stolz, noch einmal das Aufflammen des tödlichen Bruderneides. Sollte er wirklich im Tode noch zurückstehn müssen vor dem Bruder? So wie dies Gefühl ihm das Leben unmöglich macht, so verzögert es seinen Entschluß. Da weint sie: „O Bruder!“ Und angstvoll selig klingt es zurück: „Schwester, weinest du um mich?“ Ein letzter Zweifel; die letzte Gewißheit: „Lebe für sie — die Mutter — und tröste deine Schwester.“ Er ist ihrer Liebe gewiß. Der Chor glaubt ihn dem Leben zurückgewonnen. Aber diese Gewißheit läutert nur den Entschluß seines Todes von jeder niedrigen Menschlichkeit, jedem Gefühl des Neides und der Eigenliebe. Mit dem Leben und mit dem Bruder veröhnt bringt er Manuel das reine Opfer der Gerechtigkeit und stirbt durch die eigene Hand.

Diese Lösung, dies herausbrechende Wort: „Schwester, weinest du um mich?“ gehört zum Größten in der ganzen Schillerschen Poesie. In diesem Worte liegt die volle Klarheit in allen Beziehungen seiner Menschen untereinander — und mit der Klarheit schwindet alle Möglichkeit des Lebens —, der Jubel des höchsten Glücks — und es hilft ihm doch zu nichts als zu einem ruhigen Tode, — das letzte Auflackern des tödlichen Bruderneides an der Schwelle des Grabes und endlich die Lösung des Hasses in Ruhe und Liebe, — die unverbrüchliche Gewalt der sittlichen Ordnung, die ihr Opfer will, über allem Flehen und Beben der menschlichen Lebensgefühle. Nur den größten Dichtern gelingt es, eine solche Welt von Empfindungen hineinzubannen in die Wendung eines einzigen Satzes und jene wahre Tragik zu treffen, bei der die Menschen bis zum Ende vor uns wachsen fast zu überirdischer Größe und dann nur um so unvermeidlicher Tod und Untergang dulden müssen. Das Dasein, dem das gute Gewissen schwand, ist gebrochen in sich selbst. Darum ist das Leben der Güter höchstes nicht, der Übel größtes aber ist die Schuld. Wenn diese Menschen alle unter der Furcht vor dem waltenden Schicksal stehn,

so gibt das doch nur den dunkeln Hintergrund schwerer Ahnungen für das Gedicht. In ihm ist alles wahr, in innerer Notwendigkeit der seelischen Entwicklung heraufgeholt und abgespielt, und bis in den letzten Zug gelingt Schiller die Absicht seiner Kunst, die ihm die Braut von Messina so wichtig machte, das Leben vor uns aufzurollen in der großen Einfachheit seiner ewigen Urform, in den elementaren Trieben der menschlichen Natur und in seiner sittlichen Urgesetzlichkeit. So viele Aufgaben liegen in dem Gedanken einer Dichtung, wie er sie wagte. Keiner dieser Aufgaben versagt sich sein Dichtertum. Vor unsern Augen steigt die sittliche Größe des Menschenlebens aus der Schicksalsgewalt verhängnisvoller Fügungen empor.

6. Schillers Idee der Tragödie und der Dichtung. Verhältnis zu den Griechen.

Die Braut von Messina ist kein Werk, wie es glücklicheren Dichtern mit einer gewissen Selbstverständlichkeit aus den Lebensempfindungen und den Kunstüberlieferungen ihres Volkes sich herausbildet. Die bewußte Kunst hat den Hauptanteil daran. Man merkt auch die Arbeit des bewußt erfindenden Kopfes, und so gewinnt man wohl bei dem Zurechtstellen des Bildes den Eindruck einer gewissen Künstlichkeit und Kälte. Die Einführung des Chors bleibt im modernen Drama immer ein wunderliches Experiment, um so mehr, wenn er zugleich handelnde Person und betrachtender Zuschauer ist. Aber es wird sich dann doch darum handeln, was Schiller daraus gemacht hat. Er setzt uns in eine Welt der reinen Phantasie. Wir sollen ihre Bilder tief in der Seele aufnehmen und uns von ihrem ganzen geistigen Gehalt durchdringen. Wirklich klingt in den Liedern des Chors der eigentümliche Ton jeder Szene in mächtiger Stimmung aus; sie übermitteln uns eine Welt von Gedanken, die in diesen Bildern liegen. So Kühn auch das Wagnis gewesen, — jeden-

falls dürften uns diese Lieder nicht fehlen unter den großen Werken der deutschen Poesie.

Schillers Verhältnis zur griechischen Tragödie ist das Gegenteil von äußerer Anlehnung. Es ist völliges Neuschaffen. Er sieht in ihrer erhabenen Phantasiekunst die vollkommenste Ausdrucksform für eine Lebensanschauung, die der seinen verwandt ist. Diese Kunstgröße auf modernem Wege wiederzugewinnen, nicht aber sie einfach nachzuahmen ist das Ziel. Auch für ihn ist das Menschenleben in sich selbst ein tragisches. Er sieht — wie die Griechen — die Menschen, indem sie die Schicksalsfügungen des Lebens erleiden, den unverbrüchlichen Gesetzen der ewig festen sittlichen Welt unterworfen. Wie die griechischen Tragiker legt er das Hauptgewicht auf den klaren und überzeugenden Bau der Handlung. Denn im Gange der Handlung entfaltet sich vor uns das Leben mit seiner tragischen Wahrheit.

Dies ergibt auch den Schillerschen Begriff von Dichtung. Freilich bedeutet sie eine andere und höhere Welt, die mit eigenem Recht und eigenen Gesetzen der gewöhnlichen gegenübertritt, aber nicht im Sinne einer bloßen Phantastik, bei der man in schönem, berauschemdem Traum die Wirklichkeit vergäße, sondern im Sinne der größeren Klarheit und Wahrheit. In der durchempfundenen Anschauung der Poesie treten die Zusammenhänge und inneren Notwendigkeiten menschlicher Dinge hervor, die beim gewöhnlichen Lebensverlauf im Zufälligen und Verworrenen versteckt bleiben. Dem Dichter ist gegeben, sich über die Zufälligkeiten zu diesem ewig Menschlichen zu erheben. Die Poesie ist die Wahrheit des Lebens.

Viertes Kapitel.

Wilhelm Tell.

Ende 1797 faßte Goethe den Plan, Tell zum Helden einer epischen Dichtung zu wählen. Schiller begrüßte freudig den

Gedanken und fand einen Reiz in dem Stoff, der später für ihn selber das Anziehende seines Schauspiels werden sollte. Er rühmt das Interesse, das aus einer streng umschriebenen charakteristischen Lokalität und einer gewissen historischen Gebundenheit entstehe. Aus der bedeutenden Enge des gegebenen Stoffes würde das geistreiche Leben hervorgehen und sich darin beweisen, daß man durch die Macht des Poeten gewissermaßen beschränkt und in dieser Beschränkung innig und intensiv gerührt und beschäftigt werde. „Zugleich öffnet sich aus diesem schönen Stoffe wieder ein Blick in eine gewisse Weite des Menschengeschlechts, wie zwischen hohen Bergen eine Durchsicht in freie Fernen sich aufthut.“ Hier äußert sich genau der Geist, in dem Schiller später seinen Tell genommen hat.

An Goethe
30. Okt. 1797

Im März 1802 spricht er zuerst von einem Gegenstand, der ihn ungleich stärker anziehe als der Warbeck, mit dem er damals beschäftigt war, und den er getrost auf die Jungfrau von Orleans könne folgen lassen. Es war der Tell. Das weit verbreitete Gerücht, er schreibe ein Telledrama, führte ihn auf den Stoff. Nun kamen ihm Goethes Erzählungen und Vorarbeiten zugute. Doch hat er zunächst noch die Braut von Messina vollendet.

An Körner
17. März 1802

Am 25. August 1803 verzeichnet der Kalender: „Diesen Abend an den Tell gegangen.“ Er bittet Körner (am 12. September) um gute Schriften über die Schweiz. Soviel möglich wollte er örtliche Motive nehmen. Es galt, die Schwierigkeit zu überwinden, ein Volk und Land zu schildern, in dem er nie gewesen war, und wo doch das Lokale und Individuelle so sehr mit in Anschlag kam (an Cotta, 27. Juni 1804). Daß die große Macht der Wirkung mit all dem zusammen hing, war Schiller von vornherein klar. Es solle ein mächtiges Ding werden, schrieb er, und die Bühnen von Deutschland erschüttern. Er arbeite mit Liebe, „und was aus dem Herzen kommt, geht zu Herzen“. Aber er hatte auch die Mühe des umfassendsten Quellenstudiums nicht

An Körner
12. Sept. 1803
An Cotta
27. Juni 1804

gescheut. Dem Liede von der Schweizerischen Freiheit wollte er durch ein rechtes Volksgedicht das ganze Volk gewinnen.

Man begreift, daß die Einübung des Shakespearischen Julius Cäsar in Weimar für ihn von unschätzbarem Werte war, wie auch, daß er eine ganze Weile nur langsam fortrückte. Von der Idee zur Erfüllung ist der Übergang groß. Er schrieb nicht in der Reihenfolge der Szenen, sondern führte gewisse Handlungen durch alle fünf Akte durch und ging dann erst zu andern über. Steht doch auch Tell ziemlich für sich in dem Stück, so daß seine Handlung eine gewisse Selbständigkeit besitzt. Am 13. Januar 1804 schickt er Goethe den ersten Akt, den dieser für ein ganzes Stück erklärte und zwar ein fürtreffliches. Ursprünglich enthielt der erste Akt noch die Szenen Attinghausens, die auch in ihn hineingehören. Am 18. Februar trägt er in den Kalender ein: „Den Tell geendigt.“ Schon am 17. März war die erste Aufführung und hatte einen Erfolg wie keins seiner Stücke. Auch in Berlin tat der Tell die erstaunlichste Wirkung. —

1. Die dichterische Grundanschauung.

Von den früheren Stücken Schillers unterscheidet den Tell, daß hier nicht ein bloßer geschichtlicher Stoff vorliegt. Er ist bereits mythisch zurechtgelegt, von der Volksphantasie dichterisch verarbeitet. Man fühlt noch förmlich durch den Stoff hindurch die Volksballade; wenn man den Inhalt erzählt, hört man so etwas wie das Absetzen der Strophen: wie das schöne Schweizerland leidet unter den bösen Tyrannen; viele wollen helfen und die Gewalttat wächst immer mehr; nun greift sie rucklos dem braven Mann in das Heiligste der väterlichen Empfindung hinein; da hilft er sich selbst durch die Rache am Tyrannen, und in seiner Selbsthilfe befreit er sein Volk. Stoßweise läuft das ab in epischem Geschehen. In der Umbildung eines solchen Stoffs zum Drama erweist sich Schillers vollendete Kunst.

In der Volkserzählung ist der hervorstechende Augenblick, auf den hin sich alles bestimmt, ganz offenbar gegeben. Es ist der Apfelschuß. Nun aber handelt es sich um die Befreiung der Schweiz. Jenes Ereignis darf nicht für sich allein stehn. Es muß für alle Schweizer ein großes aufregendes Erlebnis sein, in dem wir mit ihnen beben. Wenn das Unglück den wackersten ihrer Männer ergreift, muß es als allgemeines Unglück gefühlt werden. Wenn er sich hilft und befreit, muß es die Erlösung für alle sein. So wird das Ganze umgedichtet zur Geschichte des Volkes. Das Volk selber ist der Held und Schillers „Wilhelm Tell“ das edelste Volksstück, das wir besitzen.

Darin liegt noch mehr. Die bestimmenden Momente des Dramas sind der Apfelschuß und die Ermordung Gessler's. Die Geschichte vom Apfelschuß kommt wie aus einem Märchen. Auch in der „Braut von Messina“ steht ein Mord im Angelpunkt des Geschehens. Dort erscheint er als das finstere und todeswürdige Verbrechen. Das Leben richtet sich nach ihm auf in seinem schweren und düsteren Ernst. Ganz anders hier! Wenn Gessler fällt, ist es nur, als werde das Volk von einem Alpdrücke befreit. Der Mord gilt als die selbstverständliche letzte Zuflucht der Bedrängten. Keine Gewissensangst mischt sich in ihre Freude. Also werden wir das Volk in seiner Märchenzeit, das so einfach fühlt, auch schildern müssen als ein Volk urwüchsig einfacher Menschen, in der ruhigen Selbstverständlichkeit seines Lebens und Rechts, ohne Zwiespalt und Schwere des Gefühls. Aus dem Bilde des Dichters muß es uns anwehn mit der Herzerfrischung, welche die urwüchsige Fröhe der Natur für uns hat.

In diesem Sinne betont Schiller das in seiner Ganzheit ehrwürdige Volk, wie es für seine Freiheit sich einsetzt. Er nimmt es in der ersten Wurzel alles völkischen Daseins, in der Liebe zur heimatlichen Scholle und in der Liebe zur angestammten väterlichen Sitte. Das geliebte Land leuchtet vor uns in aller Herrlichkeit

der Natur. Der angestammten Sitte eignet alle Ehrwürdigkeit altfränkischer Güte, Einfachheit und Reinheit. Die ganz persönliche Fülle des schweizerischen Volksdaseins geht als wesentlichstes Element in diese Dichtung ein. Nur als Dichtung vom Volke wird sie möglich. Wir müssen es fühlen in seiner ganzen individuellen Lebendigkeit. Es ist mit dem neuen Gegenstand wieder eine neue Aufgabe für die Schillersche Phantasie.

Das Land spielt mit in seiner Schönheit und Größe. Es gibt dem Ganzen den Rahmen in der ersten Szene. Es spielt in die Rütli-Szene mit hinein und spricht wieder und wieder in dem Geschehen mit. Die Höhen und Tiefen der Natur umgeben diese Menschen als Hochgebirge, Alm und See. Noch in den rechten Naturzuständen lebt das Volk, in den ersten Lebensverhältnissen der Völker, wie es wieder im Vorspiel der ersten Szene vor uns sich entfaltet: sie sind Jäger, Hirten und Fischer. Es ist ein ganz urwüchsiges Leben. Auch die sittlichen Verhältnisse sind von der einfachsten Art der ersten und ewigen Lebensbeziehungen, von Mann und Weib, Freunden, Volksgenossen. Das alles ist voll von der schlichten Echtheit starker und einfacher Empfindung. Nur wie alles geschichtliche Dasein ruht ihr Leben doch schon auf dem Grunde alter Überlieferung und hat sich von noch älteren Zuständen des reinen Patriarchentums in eine freie Welt der bürgerlichen Selbständigkeit fortbewegt. Der uralte Attinghausen ragt als der letzte Rest der Väterzustände in die neue Schweiz hinein. Auch ist ihr Leben nicht in dem Sinne Naturzustand, daß es nicht auf Rechten ruhte und sich seiner Rechte bewußt wäre. Ihre Rechtsquelle ist der Kaiser: „Denn herrenlos ist auch der Freiste nicht. Ein Oberhaupt muß sein, ein höchster Richter, Wo man das Recht mag schöpfen in dem Streit.“ Ohne Rechtszusammenhang kann keine Gemeinschaft sein. Aber dies ihr historisches Recht ruht noch ganz auf dem Grunde des Naturrechts. „Nein, eine Grenze hat Tyrannenmacht, Wenn der Gedrückte nirgends Recht kann finden,

Wenn unerträglich wird die Last, greift er hinauf getrostes Mutes
in den Himmel Und holt herunter seine ew'gen Rechte, Die droben
hängen unveräußerlich Und unzerbrechlich wie die Sterne selbst
— Der alte Urstand der Natur kehrt wieder, Wo Mensch dem
Menschen gegenübersteht. Zum letzten Mittel, wenn kein andres
mehr Verfassen will, ist ihm das Schwert gegeben, Der Güter
höchstes dürfen wir verteid'gen Gegen Gewalt — Wir stehn für
unser Land, Wir stehn für unsre Weiber, unsre Kinder!“ Dies
ist die Freiheit, die sie meinen, und für die sie kämpfen: das un-
gedrückte Dasein in der Eigentümlichkeit ihres Schweizerwesens.
Dies zu sichern ist der Sinn ihrer Gesetze, dies zu wahren,
wenn man es angreift, ihre höchste Pflicht. Daher gehen sie in
ihren Kampf mit gutem Gewissen als für eine Sache, die rein ist
vor dem höchsten Richter, und geben ihrem angestammten Dasein
mit sittlichem Bewußtsein die Grundlage eines erkämpften neuen
Rechtes.

So folgerichtig und so vollständig stellt Schiller sein Bild her-
aus, in allen Zügen und nach allen Seiten durchgearbeitet als das
Bild eines ganz besonderen Volks von urwüchsiger Frische in frühen
Zuständen, eines Naturzustandes im Übergang zur Geschichte.

In dem allen liegt eine starke symbol- und typenbildende Kraft.
Der Dichter bringt das Leben auf seine einfachen Grundzüge im
Natürlichen und Sittlichen zurück. Dies erinnert an die Braut
von Messina. Aber sein Verfahren bildet zu dem früheren den
stärksten Gegensatz. In der Braut von Messina sieht er von allem
Besonderen ab, gibt ein reines Phantasiebild und stellt so etwas
wie ein Leben an sich hin. Hier kommt alles auf das Besonderlichste
an. Die Einfachheit selber ist eine Eigentümlichkeit dieses Volks in
dieser Natur und in dieser Zeit. Es ist alles so besonders, wie es
dort in gewissem Sinne allgemein war, so eng wie dort weit.
Über allem liegt gerade nur die Schweizer Luft. Dies gibt jedem
Bilde die große Frische der Natur. Volksanlänge färben die

Sprache; wie ein ferner Nachhall der Odyssee klingt es herüber; homerische Bilder stellen sich von selber ein; uns umfängt die trauliche Einfachheit des Märchens. Es sind keine Märchenfiguren, aber ein Märchenland und in ihrer Schlichtheit Märchenverhältnisse. Der Tell will als die Märchendichtung Schillers verstanden sein. Welch ein Wachstum aber an seherischer und erleuchteter Gewalt des dichterischen Schauens: diese einzige Wirklichkeit so zu treffen, daß man den Bierwaldstätter See eigentlich nur noch mit den Augen Schillers sieht. Dessen Verkleinerer erklären das durch die Erzählungen Goethes. Nun hat aber Goethe als das Erinnerungsnachbild jener Eindrücke die erste Szene des zweiten Theils vom Faust geschrieben, von der bei ihrer unübertrefflichen dichterischen Herrlichkeit doch niemand behaupten wird, daß sie mehr als die allerallgemeinsten Züge von der Welt des Bierwaldstätter Sees festhalte. Dagegen lebt in Schillers Dichtung so sehr die Besonderheit jenes Fleckchens Erde, daß man beim Heraustreten aus dem Festspielhause in Altdorf kaum das Gefühl hat von einem Übergang aus der Dichtung in die Wirklichkeit.

Wieder wie in der Jungfrau von Orleans handelt es sich um ein ganzes Volk und um den Gedanken des Vaterlandes. Aber es ist nicht mehr die Stellung der verschiedenen Menschen und Stände zu der Idee des Vaterlandes in Frage. Sondern wie er Land und Volk in ihrer Naturwirklichkeit zu fassen sucht, handelt es sich um die natürliche Wurzel des Vaterlandsgedankens, um das Heimatsgefühl. Auch der Freiheitsjinn der Schweizer ist Liebe zur Heimat, zu dem Leben in ihrer Art und Natur. Darum tritt auch nicht die eine Person in den Mittelpunkt, in welcher die reine Idee lebt, die in den anderen nur unvollkommen erscheint, wie es in der Jungfrau war. Das Heimatsgefühl und der Zug zum eigenen Sein lebt im ganzen Volk und bildet erst das Volk. Und das ganze Volk ist der Held. Wenn die Jungfrau von Orleans eine Elegie gewesen, ist dies eine Idylle, die Darstellung

unschuldiger und glücklicher Menschheit, der mit der Natur noch einigen Volksseele, die sich unter Angriff und Kampf jetzt mit sittlichem Bewußtsein das Recht dieser ihrer Einheit wiedererkämpft und wahrht. Volks- und Freiheitsidee und natürliches Dasein fallen hier ineinander. Nicht mehr tritt die Idylle wie mit Max und Thekla abstrakt und äußerlich neben das tragische Geschehen. Es ist ein starkes Hinüberstreben in die naive Poesie. So treten zu den beiden Werken des reinen tragischen Stils, zu Wallenstein und der Braut von Messina, mit Maria Stuart, der Jungfrau von Orleans und dem Tell die dramatische Satire, Elegie und Idylle als die Ausdrucksweisen der sentimentalischen Empfindung, der modernen Poesie.

2. Das dramatische Motiv.

Dies alles geht allein die dichterische Grundanschauung an. Von großer Einfachheit ist das Motiv, das diesen Stoff zum Drama gestaltet. Schiller zeigt uns die Schweizer im Kampf um Sein und Nichtsein und in dem Triumph ihrer Selbstbehauptung. Damit wir das erleben mit anteilnehmendem Mitgefühl, bringt er dies ganze Leben zur Sprache unter der Einwirkung des wachsenden Drucks. In genauem Verhältnis aber zum Druck schwillt die Auflehnung an. In der ersten Szene steht das ganze Stück. Alle Stände der Schweiz sehen wir unter dem frechen Anspruch, in der gleichen Not der Willkür. Tells ruhiger Mannesmut hilft. Nach diesem Vorklang beginnt das eigentliche Werk. Wir lauschen den bekümmerten Worten des würdigen Stauffacher zu Schwyz im Gespräch mit Gertrud, seiner hochverständigen Frau. Der ruhige Landmann fühlt sich im eigenen Haus bedroht. Das ist die schleichende Furcht. Wir sehen in Altdorf in Uri dem Bau der Zwingburg zu, über dem sichtlich ein Fluch steht: die feste Herausforderung. Wir treten in Walthers Fürsts Wohnung, der den Flüchtling aus Unterwalden birgt. Entsetzlich ist die Kunde

von der Untat, die Stauffacher bringt. Der Stern des Auges ist nicht mehr sicher in seiner Höhle. Das ist die schreiende Tat der Gewalt. Die Szenen Attinghausens bringen den letzten Zug. Sein Neffe und Erbe sondert sich vom Volk und fällt den Fremden zu. Vielleicht ist es das Schlimmste, was wir sehen: die fortschreitende Korruption. Genau in den gleichen Schritten wächst die Auflehnung. In der ersten Szene duldet das Volk noch völlig dumpf. Kaum ein Seufzer nach Rettung wagt sich hervor. In dem Gespräch von Stauffacher und Gertrud wird in stiller Aussprache zwischen Mann und Weib, in der unbelauschten Stille des Familiengesprächs der Gedanke der Empörung geboren. In der Szene der Zwingburg steht neben den Greueln die leise Werbung um Hilfe, von der Tell freilich nichts hören mag. Im Hause Walthers Fürsts schließen die Freunde aus den drei Kantonen, Jüngling, Mann und Greis, den großen Bund. Auf dem Rütli tagt das ganze Volk. Mit der freisten Herrschaft über die dichterischen Mittel ist das alles gestaltet. Die hohe und schöne Gestalt der Gertrud spricht das erste folgenschwere Wort. Sie erscheint wie eine der germanischen Frauen, die die Männer in die Kämpfe der Freiheit sandten. Und die heilige Größe solcher Ehe gibt das ganze Gefühl von der Ehrwürdigkeit dieser Schweizer. Nichts ist schöner, als daß das reine Gefühl der Frau mit weiblicher Raschheit die unerträgliche Lage brechen will, während der sorgliche Mann noch vor den nächsten schrecklichen Folgen bangt. Der Feuergeist der Jugend kommt hinzu und bläst, wie es dieser zukommt, mit stürmischer Gewalt die Flammen auf in Arnold Melchthals wildem Ruf. Mit vollendetem Können führt Schiller auf dem Rütli erst die Massen und die einzelnen Stimmen ein, um sie dann in einheitlicher Bewegung zusammenzufassen. Das Lokal wird deutlich. Wunderbare Natur- und Farbenspiele des Mondregenbogens und des flackernden Feuers beleben das Bild. Die drei Kantone in ihrer Verschiedenheit finden sich hier zur Einheit

zusammen in der gemeinsamen Stammesüberlieferung. Die Landgemeinde wird gebildet. Die Tagung des Volkes beginnt. Der Gegenstand der Klage wird vorgebracht und das Recht der Erhebung begründet. Die Pläne werden entworfen, die Aufgaben verteilt, das erste Grundgesetz der neuen Nation festgestellt. Kleine Gereiztheiten bringen meisterlich vorübergehende Aufregung in den majestätischen Strom. Schlichte und tiefe Urväterweisheit begleitet jede Wendung. Daß jedes Mittel erschöpft, tritt ebenso hervor wie die hohe Mäßigung in ihren Forderungen. Die große Natur schließt, wie sie begann. Vor der aufgehenden Sonne leisten sie den Schwur zu ihrem neuen Staat. In der Herrschaft über die Masse, in der Durchdringung des die Szene bewegenden Gedankens, in der Ausnützung der charakterisierenden Züge, des Naturbildes, der Eigenheiten und Volksgewohnheiten spricht der vollendete Künstler. Wir erleben die Geburt des Volks. Sie ist die sittliche That von Männern, die sich im Bewußtsein ihres Rechts zur Gemeinschaft der Befreiung zusammenfinden.

3. Tell.

Dieses Aufsteigen von dem stillen Raunen der Familie über die Zusammenrottung der Freunde bis zur Erhebung des Volks hat eine beinah schematische Einfachheit. Nun versteht es Schiller, das zu einer dichterischen Schönheit zu machen, was auf den ersten Blick den ganzen dramatischen Gedanken stört, — daß ein völlig unerwartetes Erlebnis eines bei der Tagung nicht beteiligten Mannes auf überraschende Weise die Freiheitsbewegung zum Siege führt. So unvermittelt durch das Frühere nämlich das Ereignis eintritt, so daß es in Schillers Bild die ganze Unberechenbarkeit des Lebens bringt, so innig hängt es, möchte man sagen, durch moralische Bande mit der bisherigen Entwicklung zusammen und tritt als Krönung und Abschluß hinzu. Alle diese Schweizer fühlen den Tell als ihren besten Mann. In der Einfachheit seines

Wesens, Mann der Tat, allem Gerede und allen Umständlichkeiten abgeneigt, einig mit der Natur, warm und zuverlässig im Herzen, schnell zur Hilfe, großartig in seiner Kühnheit, aber so, als verstünde es sich von selber, einer, der das Schwerste auf sich nimmt, ohne Worte zu machen, — so erscheint er als die Verkörperung der besten schweizerischen Eigenschaften und vollendet, auch in der anspruchslosen Weisheit seiner Gedanken, das Bild dieses unverfälschten Daseins, das groß ist wie die Natur, die es trägt. Es ist ein kluger Zug, daß Schiller den Helden des Stückes zunächst eigentlich nur als Hausvater zeigt. Neben Stauffacher, der bereits mehr in die Kultur emporragt als der kluge sorgende Mann, steht Gertrud als das Weib der kühnen Entschlüsse; dagegen neben dem Mann der Natur und der so wohlwogeneren wie schnellen Tat Hedwig, die nur häusliche Frau. Aber auch die prächtigen, so gleichen wie ungleichen Knaben gehören hinzu. Man fühlt es: bei wem es im Grundverhältnisse des Lebens, in der Liebe zu Weib und Kindern so in Ordnung ist, bei dem wird das ganze Leben recht sein. So sind es auch hier die einfachsten Beziehungen, in denen die Schönheit dieser Volksexistenz sich ausspricht.

In der Heiligkeit seiner Vaterliebe wird Tell vom Vogt auf das rohste mißhandelt durch die Zumutung, auf das Haupt seines Kindes zu schießen, weil er den lächerlichen Einfall des Vogts nicht hat ernst nehmen können. Er hat dem Hut von Oesterreich auf der Stange nicht die Reverenz erwiesen. Er fehlt gegen die Anmaßungen menschlicher Willkür; man straft ihn mit einem rucklosen Frevel gegen die Natur. Eben jetzt gibt Schiller in einer scheinbar ganz unerwarteten Begegnung dem Aufbau seines Dramas den letzten Strich. Er schildert bisher, wie der Druck sich ausbreitet und mit ihm die Auflehnung wächst. Druck und Auflehnung sind in der Tellsgene auf ihrem Gipfel.

Je mehr Tell als stiller, bescheidener Mann ohne Anteil an der Verschwörung für sich gestanden hat, um so empörender wirkt

sein Leid. Es ist die erste Gewalttat, die wir sehn, nach so vielen, von denen wir hörten. Sie greift in das Heiligste des Lebens hinein. Sie ist für alle, die sie mit ansehen, d. h. also für das ganze Schweizer Volk ein schreckliches Erlebnis, um so mehr da sie Tells Unschuld kennen. Sie schnürt dem Tell die Kehle zu und setzt ihn in den einfachsten Fall der Notwehr. Wie aber sein Leid allen vor Augen bringt, was sie zu erwarten haben, so ist auch die Notwehr Sache und Angelegenheit des ganzen Volks. Kaum hat Tell sich dem Ungeheuerlichen gefügt, so ist bereits die neue Vergewaltigung da. Man führt ihn gebunden ins Gefängnis fort: die Kette der Freveltaten reißt nicht ab. Jetzt ist der Zustand des Naturrechts erklärt, von dem Stauffacher sprach. Jedes Mittel der Selbsthilfe ist gerecht. Ganz im Stil des Werks kommt in dieser Szene auch der verhasste Übeltäter, der Bogt Gefler, menschlich unmittelbar heraus, nämlich als ein echter Märgentyrann. Es wird alles lebendig, persönlich, anschaulich; die ganze Bewegung konzentriert sich in diesem einen Punkt. Nach so viel Erwägungen ist nun allein noch Raum zu kühnen entscheidenden Taten.

Aufs neue entfaltet sich das Können Schillers in seiner ganzen Größe, schon in der Einleitung zu der Szene: nach den armen Knechten der Gewalt beim Hut von Österreich spricht der Vater Tell so weise und gütig mit seinem Knaben. Sie wollen ihn festnehmen, da rottet sich das Volk zusammen, plötzlich erscheint Gefler mit seinem glänzenden Gefolge. Der ungeheuerliche Einfall wird zwischen die Massen geworfen, und nun führt Schiller in einer wahren Polyphonie diese Fülle der Stimmen durch: im Mittelpunkt Tell in seinem entsetzlichen Kampf und um Geflers unnatürliche Starrheit all das Wogen der Flehenden, Entsetzten, Mahnenden, daneben die helle Stimme des Knaben in seinem Vertrauen. Bis in den Schluß hinein, zu der empörenden Vergewaltigung setzt sich die hinreißende Bewegung fort. Und nun liegt Hoffnungslosigkeit über der ganzen Schweiz. Nur ein Wunder kann helfen.

Das Wunder vollzieht die gewaltige Natur; ein herrlicher Zug, daß sie, die so gut wie das Volk der Held dieses Werkes ist, die Hilfe bringt. Tell befreit sich durch den Sprung aus dem Rachen. Jetzt muß die Entscheidung fallen. Wenn Gefler nicht stirbt, ist Tell, sind sie alle verloren. Da ergibt sich wieder eine mächtige Szene voll volksmäßiger Pracht. Man hat den Monolog Tells in der hohlen Gasse vor Rühnacht tadeln wollen. Es wäre aber ganz unmöglich, ihn zu entbehren. Seine eigenen Gedanken reden zu ihm, und er spricht sie aus. Wohl aber muß seine Seele schwer von Gedanken sein. Hier geschieht keine Tat der blinden wütenden Rache, die den Sinn umnachtet. Hier ist der gütigste Mann gezwungen, einen Menschen zu töten. Was ihn aufrecht hält, ist das Bewußtsein, daß es sein muß, daß er nicht als Rächer handelt, sondern als Richter, nicht als einzelner, sondern für sein Haus und sein Volk. Die innere Klarheit der freilich vom großen Schmerz bedrückten Seele, die innere Freiheit bei der schweren Pflicht spricht sich in der reinen Luft der Berge in seinen Gedanken aus und muß es tun. Nun stoßen in der engen Gasse Reichtum und Elend, Hochzeit, bitteres Flehn, hochmütige Überhebung der Gewalt und Tod zusammen. Noch über den Leichnam klingt die jubelnde Hochzeitsmusik — schrill abgebrochen und durch das Totenlied der barmherzigen Brüder ersetzt. Sofort bei dem Falle Geflers begreifen die Schweizer: sie sind frei. Allen ist geholfen in der Selbsthilfe Tells. Ein Jubelfest der Befreiten endet das Stück.

Das Drama gibt ein Wachsen der Not bis zum Apdruck, ein Abschütteln und das Aufatmen des Volks. Das Ganze geht an uns vorüber wie ein von schweren Bildern geängstigter, aber doch schöner Traum.

So unerwartet die Hilfe kam, so ist darum doch nicht wertlos, was ohne Tell geschah. Das Volk hat sich aus seiner Dumpfheit emporentwickelt zum Selbstbewußtsein der Nation, die ihre Rechte wahrte. Der wahre Inhalt des Werkes ist die Erhebung

des freien Bürgertums. So klingt gerade vor der That des Tell die alte Schweiz der Patriarchen in der Sterbeszene Attinghausens aus. Seine brechenden Augen sehen die neue Schweiz der freien Bürger und rufen ihr das Grundgesetz des nationalen Daseins zu: „Seid einig — einig — einig —“

4. Die drei Handlungen.

Das Bild Schillers bedurfte der drei Handlungen, in denen er es gestaltet hat. Tell soll allein stehen, damit sein Leid die ganze schreckliche Wirkung tut, und damit er als der Nationalheld über die andern erhoben werden kann. Die Bewegung des Bürgertums und des Volks bedarf des eigenen Raums. Endlich gibt Attinghausen den Hintergrund der Vergangenheit. In dem Rahmen dieser drei Handlungen gibt Schiller die glänzenden Bilder einer beglückten, kindlichen und schöneren Welt, — das Größte auf Erden: ein Volk, das seine Freiheit erringt, in der traulichen Enge dieses Jäger- und Hirtenlebens. Das starke Gefühl der einfachen Menschlichkeit weht uns an. Eine Störung ergibt sich jedesmal, wenn der Geist der Reflexion in diese kindlich einfältige Welt dringt. Die Liebeszenen von Rudenz und Bertha stehen gegen alle andren merklich zurück und wirken unangenehm frostig und kalt. Sie sind erdacht: die richtiger empfindende Frau, wollen sie uns sagen, zieht den verirrten Jüngling zum Vaterland und zur Echtheit des Gefühls zurück. Aber sie ist uns zu bewußt und er zu schwach. Das alles geht ohne Innerlichkeit in deklamatorischer Pose vor sich. Seit langem beklagt man die Szene des Parricida trotz der großartigen Einzelheiten in der Ausführung. Noch einmal aus der schlichten Echtheit der Schweizerwelt den Blick schweifen zu lassen in die Ruchlosigkeiten und Verwirrungen des Lebens da draußen war ein berechtigter und naheliegender Gedanke. Aber die Vergleichung der beiden Mordthaten wirkt wieder zu bewußt, und Tell be-

kommt hier einen Zug der Klügelei und Selbstgerechtigkeit, der ihm nicht steht.

5. Schluß.

Das letzte Drama Schillers ist noch einmal ein Werk seiner hochsymbolischen Kunst, nicht eine Tragödie, sondern ein Schauspiel höchster Art, ein nationales Festspiel. Nicht die tragischen Schicksalsgedanken vom Leben sind in Frage, sondern das Leben in seiner Selbstbejahung, im Übergang vom physischen zum sittlichen Glück, von der Natur zur Freiheit. Grenzenlos ist das Können, das sich in dieser Umbildung der alten Volksüberlieferung zum Drama erweist. Wieder erscheint Schiller als ein verwandelter Dichter, in einer neuen Kunst und in neuen Herzenstönen.

Aus einer erhöhten Innigkeit des Gefühls stammt die stille Heiterkeit, welche diese Dichtung atmet. Diese Innigkeit ist bedingt durch die neue Wendung des Vaterlandsgedankens, der hier nicht mehr im Sinne der bloßen Idee genommen wird, sondern in seiner Naturgrundlage als Heimatsgefühl. Auf dem Wege der Ideen strebt der Dichter fort zur Natur. Der Dichter der Freiheit ist geblieben und hat die unmittelbare Fülle des Naturempfindens in sich aufgenommen. In seinem letzten Lied faßt er in Einen Klang zusammen Freiheit, Heimat und Vaterland.

Sein Gedicht ist den Schweizern zum Nationalliede geworden als das Hohelied der Schweiz. Er ist dahin gegangen bei vollendetem Können, in der rechten Mannesheiterkeit der Reife, des Dankes seines Volks gewiß, indem er einem stammverwandten Volk sein Nationallied gab, wie kein anderes eins besitzt. Wir aber, die wir mit angesehen, wie er in jedem Werke neu geworden ist, — wir beklagen die noch unbegrenzte Fülle der Möglichkeiten für weitere große Poesie, die in ihm dahin ging, — beklagen seinen zu frühen Tod umso mehr, da wir ihn am Ende im Fortschreiten finden zur edelsten Jugend, zum Naiven, Naturmächtigen, Innigen und Nationalen.

Fünftes Kapitel.

Die letzten Lebensjahre Schillers.

1. Die letzten Jahre in Jena.

Niemand ahnte, daß der Tell die letzte große Arbeit Schillers sein werde. Alles in ihm war noch in der Bewegung zu neuen Leistungen; Leben, Schaffen und Sinnen in keiner Weise abgeschlossen oder erstarrt. Er hatte sich von Jena gelöst und war keineswegs der Meinung, in Weimar zu sterben. In kühner Gewaltthat griff er nach immer größeren Zielen. Vor der Idee des Lebenswerkes, das noch auszubauen war, erschien ihm alles Äußerliche seiner Zustände unwichtig und unbedeutend. Wir wollen über seine Erlebnisse in diesen letzten Jahren in Kürze berichten.

Mit jeder neuen Arbeit festigte sich seine Stellung im geistigen Leben. Aber auch die Schnelligkeit jener rastlos produktiven Zeit hatte er am eigenen Leibe zu erfahren. Noch hatte er sich zu plagen mit den Nachzüglern der älteren Generation und ihrer Platttheit und bemerkte etwa mit zunehmendem Gram, wie selbst ein Mann wie Herder sich gegen das neue Leben verstockte und in ohnmächtiger Verhimmelung überholter Leistungen zurückblieb, und schon kamen die Jungen, für die Schillers kühner und reifer Idealismus bereits wieder eine Philisterei war, die das Neuerrungene in jeder Richtung übertrieben und „die neue kühnere Wahrheit auf den Kopf stellten“. A. W. Schlegel, selber in Jena wohnhaft, stand mit Schiller in Beziehungen achtungsvoller Freundschaft und war ein willkommener Mitarbeiter an den Horen und am Musenalmanach. Friedrich Schlegel, sein jüngerer Bruder, begann mit respektlosen Rezensionen den Feldzug gegen den Dichter. Getränkt und aufgezogen in der neuen ästhetisch-geschichtlichen Bildung, Fortsetzer zugleich Herders, Goethes und Schillers und der jüngeren Kantianer waren die Brüder von jener grenzenlosen geistigen Erregbarkeit und Beweglichkeit und von jener weiblich empfänglichen

Virtuosität der Anempfindung, wie sie in den Zeiten der geistigen Hochkulturen sich bei begabten, aber nicht eigentlich schöpferischen Naturen herausstellt. Für die lebendige Entwicklung der Poesie bedeuteten sie selber nichts, und auch diejenigen, die von ihnen als Vertreter der romantischen Schule auf den Schild erhoben wurden, vor allem Tieck, waren wenigstens nicht maß- und richtunggebende Erscheinungen. Um so heftiger beanspruchten sie das entscheidende Urtheil und unterwarfen die neuen Dichtungen der Kritik nach ihren anmaßlichen Begriffen von Poesie und romantischer Freiheit der Lebensanschauung. Schiller kündigte, durch Friedrich Schlegels Angriffe erbittert, dem Bruder August Wilhelm Verkehr und Freundschaft. Es war die erste schroffe Trennung zwischen den Wegen der Klassiker und der Romantiker. Das einzige Verhältnis zur literarischen Welt und zum Publikum, bei dem Schiller wohl sein konnte, war der Krieg. Er hatte jetzt den Krieg mit zwei Fronten: gegen die Philister und gegen die Phantasten, gegen den alten Geist der Nüchternheit und der Prosa und gegen den neuen Geist der Anmaßung und Überspannung. Wenn jener aller Kunst im Leben den Krieg erklärt, will dieser das Leben auflösen in die Willkür eines dichterischen Traums. Zwischen dem Philister und dem Schöngeist, gleich weit entfernt von beiden, steht nach Schillers Begriff der schöne Geist, der, in dem Ernst der realen Aufgaben, als ein ganzer Mensch die edle Freiheit des ursprünglichen Gefühls sich wahrht. Der Klassiker opfert keineswegs das Leben der Poesie. Aber er weiß, daß der rechte Mensch in allem Ernst der Geschäfte die Freiheit seiner Persönlichkeit behauptet und als Künstler sein Leben gestaltet.

Je mehr sich Schiller in den neuen Aufgaben seiner Sendung befestigte, um so unwichtiger wurden manche frühere Beziehungen. Kurz hintereinander erhielt er im März 1798 zwei Diplome sehr verschiedener Natur. Das französische Bürgerdiplom, das, am 10. Oktober 1792 ausgestellt, nun endlich durch Campes Vermitt-

lung in seine Hände kam, fast von lauter inzwischen Verstorbenen unterzeichnet, war als Belobigung des Räuberdichters gedacht und konnte ihm nur vor Augen bringen, wie fern jene Zeit hinter ihm lag. Das Reskript der Ernennung zum ordentlichen Honorarprofessor in Jena bedeutete im Grunde die ehrenvolle Loslösung von den bisherigen amtlichen Beziehungen und Kollegen, indem es das Verhältnis mit diesen äußerlich aufrecht hielt.

An der Gartenmauer bei seinem Haus vor der Stadt baute er sich das winzige Gartenhäuschen, „die schöne Gartenzinne,“ in dem er ganz für sich seiner Arbeit leben konnte. Hier bildete er seine Gedanken aus, erwog die weiteren Maßregeln der allgemeinen künstlerischen Reform, erlebte die Fortschritte seines dichterischen Könnens und führte den Wallenstein der Vollendung entgegen. Mit Freuden begrüßte er den Gedanken Goethes, der seine Erfahrungen über bildende Kunst durch eine Zeitschrift verbreiten wollte, und bestimmte Cotta zur Übernahme des Verlags. Es waren die Propyläen. Das Unternehmen griff in seine eigensten Absichten ein. Es zog auch das Gebiet der bildenden Kunst, das die Hören nur streiften, in den Bereich der künstlerischen Betrachtung in großem Stil und vollendete die Arbeit, die das Publikum ästhetisch zu Verständnis und schöpferischem Anteil erziehen sollte. Schiller wurde auch hier von philosophischen Allgemeinheiten zur künstlerischen Erfahrung hinübergeführt. Die Sache war zugleich produktiv als eine Einwirkung auf die schaffenden Künstler gedacht. Diesem Ziel dienten die Preisaufgaben, deren Lösung Schiller selber gelegentlich in einem Brief an den Herausgeber der Propyläen besprach. Er bewunderte vor allem Goethes kleinen Kunstroman „der Sammler und die Seinigen“, in welchem Vertreter der verschiedenen möglichen Stellungen zur Kunst geistreich miteinander verkehren. Eine solche Zeitschrift setzt aber eine entwickelte Kunstbildung bereits voraus. Der Mißerfolg bei der Lesewelt war noch weit entschiedener als bei den Hören, was Schiller

starke Ausdrücke der höchsten zornigen Verachtung über das deutsche Publikum entlockte.

In ihm selber entschied sich mehr und mehr die Abkehr von aller bloßen Theorie. Der Praxis des Kunstschaffens war sein lebendiges Interesse zugekehrt. Ein Gastspiel Itzlands in Weimar (wie etwa im April 1798) oder gar eine Vorlesung neuer Faustszenen bedeutete ihm mehr als ein Zuwachs kunsttheoretischer Einsicht. Wilhelm von Humboldts umfangreiches und höchst bedeutendes Werk über „Hermann und Dorothea“, das in echt Schillerschem Geiste bei Gelegenheit des Goethischen Gedichts die Grundlehren der Ästhetik entwickelte, bereitete beiden Dichtern eigentlich nur Verlegenheit. Schiller übernahm die Antwort an den Verfasser. Hier findet sich der Satz, der bekundet, wie sehr er bereits in dem Bewußtsein des schaffenden Künstlers lebte. Er bekennt, daß er jetzt unphilosophisch genug fühle, um für eine glückliche technische Erfindung bei seiner dichterischen Arbeit alles aufzugeben, was er oder andere von der Elementarästhetik wüßten. Der Satz beweist keineswegs die Unwichtigkeit der philosophischen Studien in Schillers Entwicklung, sondern das gerade Gegenteil. So sehr waren ihm die philosophischen Anschauungen in Blut und Leben übergegangen und zu Organen seines geistigen Daseins geworden, daß sie ihm mit ihm verwachsen und geboren vorkamen und selbstverständlich erschienen. Er wußte sehr wohl, wie viel der neuen Bildung, deren Prophet er war, die philosophischen Grundlagen bedeuteten. Sein letztes Wort darüber findet sich in dem letzten Brief an Wilhelm von Humboldt, zugleich mit seinem freudigen Bekenntnis zum echt und tief verstandenen Idealismus (2. April 1805). „Die tiefen Grundideen der Idealphilosophie bleiben ein ewiger Schatz, und schon allein um ihrentwillen muß man sich glücklich preisen, in dieser Zeit gelebt zu haben.“ „Am Ende sind wir ja beide Idealisten und würden uns schämen, uns nachjagen zu lassen, daß die Dinge uns formten und nicht wir die Dinge.“

In seiner Dichtung erlebte er einen Nachsommer seiner Balladenpoesie. „Der Kampf mit dem Drachen“ (18. bis 26. August 1798) und „Die Bürgerschaft“ (27. bis 30. August 1798), unmittelbar hintereinander geschrieben, geben wieder das in Schillers Balladen so häufige Doppelspiel der antik-griechischen und der christlich-mittelalterlichen Welt wie beim Handschuh und dem Ring des Polykrates, den Kranichen des Ibykus und dem Gang nach dem Eisenhammer. Wie in diesen die rächende Gewalt des Göttlichen dort in der griechischen, hier in der mittelalterlichen Welt hervortrat, so stehen die Bürgerschaft und der Kampf mit dem Drachen einander gegenüber wie das Bild der griechischen und der ritterlichen Tugend. Jede tritt in ihrer Grundidee hervor, jene in der Freundestreue, diese in der mit Demut gepaarten Kraft. In beiden überwindet die Tugend und siegt. Die Kraft der Erzählung ist vielleicht noch gewachsen. Selbst die machtvollen Schilderungen fügen sich hier in ihren Fluß hinein. Der Kampf mit dem Drachen, fast durchweg ein Monolog vor dem lauschenden Publikum der Ordensritter und des Volks, entfaltet sich wie eine dramatische Szene. „Das eleusische Fest“ (ursprünglich: Bürgerlied, 31. August bis 7. September 1798) nimmt den Gehalt der philosophischen Dichtung in die Balladenwelt hinüber und führt die philosophische Ideenpoesie zur Bildlichkeit und zum Liede weiter. Es ist ein Gedicht von den Anfängen der Kultur; wie „die Künstler“ handelt es von der Menschwerdung des Menschen. An die Stelle der schwärmerischen und glänzenden Phantasien ist der geschichtlich und philosophisch vertiefte Blick für die bildenden Urkräfte des Kulturlebens getreten. Der Ackerbau stiftet zwischen dem Menschen und der Natur einen ewigen Bund, knüpft den Nomaden an die Scholle und weckt in ihm mit dem Heimatsgefühl die Keime aller höheren Kultur, deren Güter freundliche Götter als Gerechtigkeit, Handwerk, Städtebau, Besitz, Kunst, Frömmigkeit und Liebe unter die Menschen führen. Aus den Wilden werden Bürger. Der Dichter, der früher

so oft gegen den Zwang von Gesetz und Sitte das Recht des trohigen Individuums verfocht, erkennt hier in beiden, in Gesetz und Sitte, die beseligende Gewalt.

Mit dem Gelingen und Erfolg des Wallenstein war Schillers Zugehörigkeit zu den großen Dichtern Deutschlands tatsächlich entschieden. Es ist eine schöne Fügung, daß dies Werk der Reife die Beziehung zur Jugendfreundin wiederherstellte. So löste die erungene Vollendung auch diesen alten Groll. Charlotte von Kalb dankte Schiller unter dem Eindruck seiner Dichtung, und Schiller ergriff tiefbewegt und freudig die dargebotene Hand. Eine Fülle von Plänen bewegte sich in seinem Kopf. Das Gefühl der Leere nach dem Abschluß des Wallenstein schwand in der Arbeit an Maria Stuart. Daneben dachte er an ein Drama: Die Polizei und an einen Warbeck, der ihn lange beschäftigt hat. Auch „die Malteser“, die er schon vor dem Wallenstein vornehmen wollte, blieben ein Lieblingsplan. Gemeinschaftlich mit Goethe arbeitete er immer klarer in sich das Bewußtsein von den Aufgaben und Erfordernissen der Kunst heraus und rüstete sich mit ihm zu einem Feldzug gegen den gefährlichsten Feind jeder echten Kunst, den Dilettantismus. Das Schema eines großen Aufzuges gegen ihn arbeiteten sie zusammen aus. Ebenso wirkten sie zusammen für die Begründung des Deutschen Theaters und die Ausbildung eines reichen, für Schauspieler und Publikum bildenden und für die Sache der Kunst wertvollen Repertoires. Wenn Goethe aus Rücksicht auf Karl Augusts Geschmack Voltaires Mahomet und Tancréd übersetzte, so schien dies wohl eine reaktionäre Maßregel auf dem kaum von der Franzosenherrschaft befreiten Theater. Aber doch konnten hier die Schauspieler vornehm stilisiertes Spiel und die Kunst der Verssprache lernen, und das Publikum wurde durch allerdings konventionell gebundenen Anstand wenigstens von der platten Wirklichkeit entwöhnt. Diese Gedanken sprach Schiller in seinen Stenzen an Goethe aus. Er selber bearbeitete im Anfang

des Jahres 1800 Shakespeares Macbeth, mit einigen Zustuzungen nach seinen Begriffen von Kunst, aber mit voller Erhaltung der gewaltigen Tragödie, als germanisches Gegengewicht der Lebensfülle und Wahrheit gegen die französische Form.

Alle seine Interessen wiesen ihn von Jena fort und nach Weimar, in Goethes und des Theaters Nähe, hinüber. Im September 1799 gewährte ihm der Herzog eine Zulage von 200 Talern, also eine Erhöhung des Gehalts auf 400 Taler. Auch Goethe riet zur Übersiedelung. Ein unerwarteter und arger Aufschub kam dazwischen. Am 11. Oktober 1799 wurde Schiller seine Tochter Karoline geboren. Lotte erkrankte schwer am 23. Oktober. Es war ein Nervenfieber; sie phantasierte. Nur Schiller und ihre Mutter durften sie pflegen. In der Zeit vom 23. Oktober bis 2. November hat er fünf Nächte bei ihr gewacht. Als das Delirium vorüber, trat hartnäckige Stumpfheit, Gleichgültigkeit und Abwesenheit des Geistes ein. Vom 18. November an begann sie unmerklich sich zu erholen. Am 21. schrieb sie den ersten Brief. Schiller arbeitete damals an der Herausgabe seiner Gedichte und der kleinen prosaischen Schriften. So bald es möglich war, siedelten sie am 3. Dezember 1799 nach Weimar über. Lotte wohnte zuerst bei Frau von Stein. Aber auch Schiller war auf das härteste mitgenommen. Am 16. Februar 1800 erkrankte er selber am Nervenfieber, lag bis Ende März krank und erholte sich langsam. Es lag viel in den Worten, die er schon am 4. Dezember seiner Frau schrieb: „Alle Erinnerungen an die letzten acht Wochen mögen in dem Jenaer Thal zurückbleiben; wir wollen hier ein neues heiteres Leben anfangen.“

Das Lied von der Glocke, das im Musenalmanach für das Jahr 1800 erschien, kann als der dichterische Abschiedsgruß Schillers an seine Jenaer Existenz betrachtet werden. In ihm ist der philosophische Geist seiner früheren Poesie die vollkommenste Verbindung mit volkstümlicher Kunst eingegangen. Die Gedankenpoesie großen

Stils wird, soweit Schillers Art es überhaupt nur zuläßt, *naiv*. Es ist das letzte Glied in jener Reihe, die mit „Ideal und Leben“ und dem „Spaziergang“ beginnt und im „Eleanischen Fest“ fortgesetzt wird, noch einmal ein Gedicht von der Kultur und vom Menschenleben in ihrer Ganzheit. Aber aus allen bloßen Abstraktionen sind wir heraus. Alles entfaltet sich in unmittelbarer und glänzender Bildlichkeit. Hier ist nicht mehr die Rede von der Menschheit 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. In diesem Sinne ist es dann doch das große Lied vom Leben selber. Noch im „Spaziergang“ bekamen die einzelnen Bilder ihren Sinn erst durch den Gedanken von den Stufen der Kultur. Im Lied von der Glocke ist der Gedanke im Bilde völlig aufgegangen und teilt allein durch das Bild sich mit. So sehr ist Schiller die neue Art bereits zur Natur geworden, die er im Umgang mit Goethe in sich aufnahm. Er geht nicht mehr vom Gedanken zur Anschauung, vom Allgemeinen zum Besondern, sondern das einzelne, das Bild, die Anschauung geht voran.

Es bedarf keiner philosophischen Bildung für das Verständnis dieses Gedichts, sondern nur eines gesunden Gefühls. Jeder Mensch findet hier das eigene Leben aufgefaßt und verstanden. Der große Sinn und die heilige Bedeutung leuchtet ihm in die eigene Erfahrung hinein. Jeder findet die Worte, die ihn in der Zufälligkeit seines Daseins an den Zusammenhang mit den ewig menschlichen Geschicken mahnen. Hier wird der hochmütige Sinn über Trivialität schmählen. Auch werden die einzelnen Sprüche eines solchen Liedes durch gedankenlosen Gebrauch leicht abgegriffen werden. Man muß es einmal wieder neu auf sich wirken lassen, als läse man es zum erstenmal. Dann erkennt man in ihm den Geist der höchsten Kunst, die, indem sie zum Ewigen und Allgemeinmenschlichen

vordringt, die edelste Volkstümllichkeit erwirbt. Denn die höchste Dichterkraft erweist sich nicht an der Darstellung des Außerordentlichen und Ungemeinen, sondern in der Ererschöpfung und Beseelung des Einfachen und ewig Gleichen. Darum bleibt Vater Homer der Urquell der großen Dichtung. Das Lied von der Glocke gehört in die gleiche Welt mit Hermann und Dorothea.

wichtig

Ein doppelter Gedanke gibt für die Bilderreihe den verbindenden Faden und die Einheit. Der Klang der Glocke begleitet den Menschen in den wichtigsten Abschnitten seines Lebens, bei Taufe und Hochzeit, bei großen Katastrophen und im Tode. Aber auch die Abschnitte des Glockengusses, die Geschichte der entstehenden Glocke hat geheimnisvoll feine Beziehungen auf das Menschenleben. Der Meister vollzieht den Guß und begleitet ihn mit sinnigen Gedanken. So geht das Ganze in einer Handlung, der Handlung des Glockengusses an uns vorüber. Die Gedanken aber ergeben sich als die ehrwürdigste Handwerksweisheit.

Die reine Mischung führt hinüber zu dem Klange der Freude, der bei der Taufe des geliebten Kindes ertönt. Die Paarung der spröden mit den weichen Elementen eröffnet das Bild der Ehe. Der Ausfluß der feurigen Massen leitet über zur Feuerbrunst, die Aufnahme in die Erde zu Tod und Begräbnis. Die kleine Erholungspause bei der Arbeit stimmt für das Bild der bürgerlichen Ruhe und Ordnung. Die Form wird zerbrochen; aber nur der Meister darf es tun. Wehe, wenn die Elementarkräfte des Volkes selber sich befreien. Der Guß ist gelungen; der Weihegruß wird der Glocke mitgegeben. Sie wird emporgewunden und läutet Freude und Friede über die Stadt. In sieben Schritten gehen wir durch die Abschnitte des Gusses und durch das Leben.

In jedem Abschnitt spricht der Dichter auf das schlichteste aus, was immer war und ist und sein wird. Die Empfindung von Hunderttausenden wird dies Bild als das ihre bejahen. Alle die Selbstverständlichkeiten des Lebens erscheinen in ihrer tiefen Schön-

heit. Nur ein Vater konnte schreiben von dem geliebten Kinde, das „in Schlafes Arm“ seines Lebens ersten Gang beginnt, nur ein Ehemann, dessen häusliches Dasein in Ordnung war, Mann und Frau hinstellen in ihrem tüchtigen und arbeitsamen Glück. Die Macht und Anschaulichkeit der Naturschilderung aus den Balladen ist übertroffen in den Versen von der Feuersbrunst und von dem ausgebrannten Hause mit „den öden Fensterhöhlen“. Die tiefe Trauer und das einfache Wohlgefühl des Daseins fühlt der Dichter in schlichtester Menschlichkeit mit, wo er die Mutter zu Grabe geleitet und mit den Gesellen feiert nach des Tages Last. Bürgerinn und Bürgerweisheit atmet in den Worten von der Ordnung als dem Grundgesetz der Städte und in der mächtigen und mahnenden Schilderung der Revolution. Endlich klingt das Ganze mit dem ersten Schall der neu gegossenen Glocke in dem tiefen und ganz persönlichen Grundton der Seele des Dichters aus. Alles Irdische verhallt; halten wir uns in unserm Leben an die ewigen Güter.

Und wie der Klang im Ohr vergehet,
 Der mächtig tönend ihr enthallt,
 So lehre sie, daß nichts bestehet,
 Daß alles Irdische verhallt.

Jeden Abschnitt des Gedichtes hat Schiller mit einem gedrängten Reichthum erfüllt. Indem er das Leben in allen seinen Grunderfahrungen an die Glocke knüpft, erfüllt er es selber mit Andacht und lehrt es fühlen in seiner Heiligkeit. Das Lied ist ein weltliches Evangelium. Es zeigt, wie Schillers ganze Entwicklung ging zum Einfachen, Gesunden und Wahren. Endlich wirkt die hohe Poesie hier wie überall dadurch, daß das Lebensgefühl eines größeren Menschen in uns übergeht. Diesmal wird die Verbindung leicht. Denn das Beglückende des Gedichts liegt darin, daß er fühlt wie wir und Anteil nimmt wie wir, nur daß er alles so tief wie einfach nimmt, für alles das Verständnis

und das Wort hat. Mit dem Lied von der Glocke ist Schiller in der ganzen Reife seiner Lebensanschauung und seines Könnens wahrhaft zum Volksdichter geworden. Ein solcher Dichter aber, der einem jeden in sein Leben gesunden Sinn und Adel bringt, ist ein Segen für sein Volk. —

2. Die Jahre in Weimar.

Das Leben in Weimar brachte Schiller wieder in die unmittelbare Berührung mit einer Bühne. Dieser gehörte der Hauptteil seiner Tätigkeit als Theaterdichter, Dramaturg und Übersetzer. Nach seinen Hauptwerken bestimmen wir seine Arbeitsperioden. Vom 4. Juni 1799 bis zum 9. Juni 1800 arbeitete er an der Maria Stuart, von Anfang Juli 1800 bis 16. April 1801 an der Jungfrau von Orleans, vom Juli 1802 bis zum 1. Februar 1803 an der Braut von Messina, vom 25. August 1803 bis zum 18. Februar 1804 am Wilhelm Tell. Aber schon während der Arbeit an Maria Stuart beschäftigte er sich mit dem Warbeck. Auch das Lied von der Glocke fällt in diese Zeit. Er denkt an die Malteser und bearbeitet den Matbeth. Er bereitet eine Sammlung seiner Gedichte vor. Nach Vollendung der Maria war Schiller gewiß, daß er anfang, „sich des dramatischen Organs zu bemächtigen und sein Handwerk zu verstehen“. Jetzt sammelte er auch seine „Kleinere[n] Prosaischen Schriften“ und gab den zweiten Band 1800 ebenso wie die Gedichte „Erster Teil“ in Leipzig heraus. Der erste Band der Prosaschriften war 1792 erschienen, der dritte erschien 1801, der vierte 1802, der zweite Teil der Gedichte 1803. Neben der Jungfrau arbeitete er für die Propyläen. Als Goethe im Januar 1801 schwer erkrankte, übernahm Schiller die Leitung der Theaterproben, besonders für den Tancréd. Er richtete im April 1801 Lessings Nathan für die Bühne ein, der am 28. November aufgeführt wurde. Vor Beginn der Braut von Messina schwankte er lange zwischen minde-

stens drei Stoffen. Den Plan zu einer Gräfin von Flandern nahm er im Juli 1801 vor. Im Herbst dieses Jahres beschäftigte er sich mit dem Neudruck seiner Geschichte des dreißigjährigen Krieges und des Don Carlos. Es war ein arger und an Zerstreuungen reicher Winter. Eigene Krankheit und Krankheiten der Seinen zogen ihn immer wieder von seinen Unternehmungen ab. Anfang Oktober begann er die Bearbeitung von Gozzis „tragikomischem Märchen“ Turandot und vollendete sie am 27. Dezember 1801. Er leitete selber die Theaterproben und richtete auf Goethes Wunsch auch die Iphigenie für die Aufführung ein, die er bei dieser Gelegenheit erstaunlich modern und ungriechisch fand. Der Winter 1801/02, in dem schon der Gedanke an Tell neben der Braut von Messina Schiller beschäftigte und der Carlos abermals bearbeitet wurde, war wieder eine sehr zerstreuende Zeit. Der Wohnungswechsel kam hinzu. Am 29. April 1802 bezog er sein neues Haus. An demselben Tage starb in Schwaben seine Mutter — eine Verflechtung der Schicksale, die ihn schmerzlich ergriff. Im Juni und Juli hinderte ihn abermals eigene und häusliche Krankheit. „Es ruht ein wahrer Unstern über diesem Jahr.“ Das Gefühl der Ruhe und des Behagens kam nicht zurück. Im Juli regnete es eine ganze Woche und mußte eingeheizt werden. Erst im Herbst kam er tüchtig in die Arbeit an der Braut hinein. Zu seiner Erholung übersetzte er hierauf zwei französische Lustspiele von Picard „der Nefte als Onkel“ und „der Parasit“, womit er im Mai 1803 fertig wurde. Im Juli 1803 besuchte er das Bad Lauchstädt und wohnte einer Aufführung der Braut von Messina bei heftigstem Gewitter bei. Er machte einen Abstecher nach Halle. In die Arbeitsepoche des Tell fällt eine Unterbrechung der ergößlichsten Art. Am 14. Dezember 1803 kam Frau von Stael nach Weimar. Als sie am 29. Februar 1804 nach Berlin abreiste, war es Schiller, als habe er eine schwere Krankheit überstanden. Als das gebildetste und geist-

reichste Wesen, unendlich beweglich, streitlustig und schlagfertig, fest entschlossen, die neue deutsche Literatur in ihren GröÙen genau kennen zu lernen, ein Stück Philosophin auf ihre Art und gerade auf Schillers philosophische Gespräche erpicht belebte sie die ganze Gesellschaft, verbreitete eine maßlose Zerstreung und mutete Schiller bei seiner nicht sehr sicheren Vertrautheit mit dem Französischen unerhörte Anstrengungen zu. In dieser Zeit brachte Herders Tod — 18. Dezember 1803 — den Einsichtigen bei aller Entfremdung zu schmerzlichem Bewußtsein, welche außerordentliche Kraft mit ihm dem geistigen Leben Deutschlands und insbesondere Weimars verloren ging. Der Winter 1804 war abermals eine böse Zeit. Um nicht müßig zu sein, übersezte Schiller auf Wunsch des Herzogs die Phädra des Racine, die „lange Zeit das Paradiespferd der französischen Bühne gewesen“ war. Er vollendete sie in 26 Tagen am 14. Januar 1805. Auch half er seinem jungen Freunde Voß, der in Weimar Gymnasiallehrer war, dem Sohne des Dichters, bei der Übersezung des Othello. Endlich bereitete er die Sammlung seiner Theaterstücke vor. Das Theater von Schiller erschien bei Cotta in Tübingen in den Jahren 1805 bis 1807 in fünf Bänden. Denken wir die Unterhandlungen mit den großen Bühnen bei jedem dieser Theaterwerke hinzu, so haben wir die Grundzüge der ausgebreiteten Tätigkeit Schillers.

Das gesellige Leben Weimars machte auch seine Ansprüche. Im November 1801 stiftete Goethe das Mittwochstränzchen, das alle vierzehn Tage den Kreis der Näherstehenden vereinte, darunter Schillers Frau und Schwägerin Karoline, die seit dem September 1794 die Frau Wilhelms von Wolzogen war, deren Gatte, ferner der Kunstgelehrte Heinrich Meyer, Amalie von Imhof, Einsiedel, Frä. von Göchhausen u. a. Mit dem geselligen Leben kam natürlich der Klatsch und die Intrigue. Kozebue, den man fern halten wollte, gründete das Donnerstagskränzchen und hatte Zuspuch von Adel und Hof. Kozebues Plan, durch überschweng-

liche Ehrung Schillers Mißstimmung zwischen Goethe und Schiller zu bringen, wurde auf ziemlich gewaltsame Weise vereitelt. Für das Mittwochstränzchen dichteten Goethe und Schiller eine Reihe geselliger Lieder. Auch den Wünschen befreundeter Verleger schenkte Schiller hin und wieder ein Gedicht. So sehr diese Seite neben seinem großen Schaffen zurücktrat, — auch in seinen Gedichten spüren wir den offenbaren Fortschritt zu immer reiferer und einfacherer Kunst.

In der Zeit seiner philosophischen Poesie wirken manche der gereimten Gedichte Schillers wie „die Würde der Frauen“ (Musen-almanach auf 1796) und „die Worte des Glaubens“ (Musen-almanach auf 1798) unbedeutend, teils künstlich, teils äußerlich, neben den markigen Distichen. Die Balladendichtung hat die große Form auch seiner Reimsprache entwickelt. Mit „Hero und Leander“ (Juni 1801), „Kassandra“ (Februar 1802) und dem „Grafen von Habsburg“ (April 1803) setzte er die Reihe seiner Balladen fort. Das gedankenhafte Element tritt auch hier immer mehr zurück. In allen dreien steht ein Monolog im Mittelpunkt. In Hero und Leander erhalten wir nur das Bild der großen verschwiegenen Liebe, die, selber eine Naturgewalt, die zerstörende Kraft der Naturgewalten erfahren muß. In Kassandra richtet die tragische Gestalt der Seherin sich vor uns auf, die unter allem Jubel der Freude allein die Geschehnisse vollenden sieht. Der Graf von Habsburg gehört mit den Kranichen des Ibykus und dem Kampf mit dem Drachen zu den größten Gedichten Schillers, gleich herrlich in der Schilderung der Kaiserpracht, des jubelnden Volks und des Herrschers der Welt, in der so einfachen wie gedrungenen Erzählung und in dem ergreifenden Abschluß des Kaisers, dem die Erinnerungen die Tränen entpressen, Tränen der Wehmut und des Dankes. Nirgends in den Balladen bewegt wie hier die unmittelbare Selbstenthüllung des göttlichen Waltens unser Herz. Auch in diesem Gedicht löst sich das gedankenhafte Pathos Schillers in schlichter, tiefer Empfindung auf.

Im Juli 1800 erschienen die „Worte des Wahns“. Wie im Übergang von den Balladen zu den geselligen Liedern steht „Das Siegesfest“ (Mai 1803), so bedeutend als ein Kulturbild der griechischen Heldenwelt und Anschauungsweise wie in dem Ausdruck der rüstigen und allem Trübsinn abgeneigten Lebensempfindung. Die Gesellschaftslieder Schillers sind teils Lieder der Gegenwarts- und Lebensfreude (Punslied, Die Gunst des Augenblicks, Dithyrambe), teils richtige Gelegenheitsgedichte, die den zufälligen Anlaß veredeln (Dem Erbprinzen von Weimar, als er nach Paris reiste); zum andern Teil aber bringen sie im schlichten Liede die tiefen Kulturgedanken wieder von den Weltaltern der menschlichen Bildung (Die vier Weltalter) und dem Recht der künstlerischen Phantasiekultur (An die Freunde). Von hier ist nur ein einziger Schritt zum sehnsüchtig-wehmütigen Ausdruck der elegischen Grundempfindung des Schillerschen Lebens in Gedichten wie „Sehnsucht“ und „Der Pilgrim“. Sie sagen dasselbe wie die Worte des Wahns. Aber nicht als entsetzungsvolle Schwermut soll man diese Stimmung deuten. Je reifer der Mann wird, um so mehr erkennt er, daß auf Erden nie der Himmel sein wird, nie das Paradies vollkommener Menschen und die Lösung der schweren Fragen und Kämpfe in Wahrheit und Liebe. Das Edle und Vollkommene bleibt immer nur ein stilles Gut der Seele. Daß wir es zu erkennen vermögen als den Richtpunkt für uns selbst, ist alles. Nie hat Schiller darüber anders gedacht. Freilich aber sind dies Erkenntnisse, an denen edle Naturen leiden. Auch hier formt sich zum Liede das Lebensgefühl, das mit seinen Gedanken gegeben ist. Der Fortschritt liegt wieder darin, daß die schwer errungene Anschauung Gefühl, die Gedantendichtung Lied wird.

Es gab auch Festlichkeiten höherer Art als die geselligen Zusammenkünfte der Freunde, die an Schillers Dichtung fordernd herantraten. Die Wende des Jahrhunderts mit einem Gedicht in weltgeschichtlichem Geiste zu begehn und dabei Deutschlands Auf-

gabe für die Menschheit auszusprechen, war für Schiller beinahe eine Pflicht. Doch ist der große Entwurf nicht ausgeführt worden. Wir haben nur das kleine Gedicht auf den „Antritt des neuen Jahrhunderts“. Auch dieses zeigt, wie der Dichter niemals aufhörte, in der Erinnerung und Formung der Seele durch die ästhetische Kultur einen Beruf von öffentlicher Bedeutung zu sehn. Denn hier und in der Stille des Herzens kann der Mensch die Freiheit und das Glück finden, um welche Franzosen und Briten in ihrem Kampf um die Erde und ihre Güter vergebens ringen.

In des Herzens heilig stille Räume
 Mußt du fliehen aus des Lebens Drang.
 Freiheit ist nur in dem Reich der Träume,
 Und das Schöne blüht nur im Gesang.

Man soll das wieder nicht im Sinne der träumerischen Weltflucht verstehn. Gerade die Männer der Tat wissen davon, daß bei jedem ferneren Schritte des handelnden Lebens die Welt immer häßlicher erscheint, voller Neid und Gemeinheit. Glücklich, wer in der Stille des Selbst sich an Gütern von unzerstörbarer Schönheit den Quell der Erfrischung schafft. Auch das Volk, das in Zeiten wilden Kriegslärms berufen wurde, solche Güter aus eigener Kraft zu schaffen, ist bedeutend für die Welt und eine große Nation. Wir wollen die Schätze zu hüten wissen, die unsere Dichter uns hinterlassen haben.

Es ist die Art des geistreichen Mannes, daß er den großen Sinn der Stunde und der Gelegenheit auszusprechen versteht. Schiller sollte durch ein Festspiel auf dem Theater die Tochter des russischen Kaiserhauses, die junge Frau des Erbprinzen von Weimar, Maria Paulowna, begrüßen, die, alle Herzen bezwingend, im November 1804 in Weimar einzog. Am 12. November wurde „Die Huldigung der Künste“ aufgeführt. Da hielt er ihr, die aus Glanz und Macht in die engen Verhältnisse kam, mit Stolz die weltgeschichtliche Tat der Deutschen und Weimars entgegen, als

die Gabe, die sie zu bringen hatten, das verinnerlichte Leben im Geiste und in der Schönheit. Es war noch einmal im festlichsten Hochgefühl das freudige Bekenntnis zu seinem Evangelium. Er konnte ihr nicht feiner huldigen, als indem er ihr den hohen Sinn zutraute, dies zu würdigen. Denn

„Wisset, ein erhabner Sinn
Legt das Große in das Leben,
Und er sucht es nicht darin.“

Und er rührte sie zu Tränen.

Im August 1801 hat Schiller seinen Körner in Dresden besucht. Bei der dritten Aufführung der „Jungfrau von Orleans“ in Leipzig (17. September) wurde ihm, wie seine gute Mutter schrieb, wie einem Prinzen gehuldigt. Immer sicherer nahm er Besitz vom Herzen seines Volks. Vom 19. bis 23. September 1802 hielt sich Wilhelm von Humboldt, der inzwischen Frankreich und Spanien bereist hatte, noch einmal vor der Abreise nach Rom in Weimar auf. Damals hat Schiller den ausgezeichneten Freund zum letzten Mal gesehen. Im November 1802 erhielt er den Adelsbrief aus Wien. Karl August hatte beim Kaiser durchgesetzt, daß er in den Adelsstand aufgenommen wurde, was Schiller um Frau und Kinder willen und wegen der Erleichterung seiner Beziehungen zum Hofe nicht unangenehm war. Auch in der Weimarer Gesellschaft faßte er also immer festeren Fuß. Aber je energischer seine Tätigkeit sich entfaltete, je reicher auch seine Weltbeziehungen sich ausspannen, um so mehr empfand er die Enge. So unverrückbar die Freundschaft mit Goethe blieb, neben ihm zu leben war Schiller doch nicht mehr so sehr eine Notwendigkeit wie früher. Schiller sehnte sich nach Tat und Wirkung und beklagte Goethes „Hinschlendern“ und Mangel an Konsequenz. Er empfand das Leben in Weimar als unselige Stockung. „Oft treibt es mich, mich in der Welt nach einem anderen Wohnort und Wirkungskreis umzusehn; wenn es nur irgendwo leidlich wäre, ich ginge fort.“

(17. Februar 1803.) Der Gedanke saß fest in ihm. Er wiederholt ihn am 20. März 1804. Sein Gehalt bietet kein Hindernis. Zu den 400 Talern setzt er jährlich 1500 zu, fast den ganzen Ertrag seiner Schriftstellerei und die beträchtlichen Geldgeschenke Dalbergs.

In solchen Gedanken reiste er am 26. April 1804 mit Lotte und beiden Knaben nach Berlin, wo er am 1. Mai ankam. Begeisterung und Anerkennung traten ihm von allen Seiten entgegen. Man gab für ihn die Braut von Messina, die Jungfrau von Orleans und den Wallenstein. Er sprach die Königin Luise, die ihn nach Berlin zu ziehen wünschte, und speiste beim Prinzen Louis Ferdinand. Am 17. reisten sie nach Potsdam und am 18. von dort nach Weimar zurück. Hier bewilligte ihm der Herzog die Verdoppelung seines Gehalts auf 800 Taler mit dem Versprechen, bald auf 1000 zu steigen. Darauf schrieb er dem Kabinettsrat Beyme nach Berlin, daß er sich in Weimar für gebunden halte, aber gegen eine Vergütung von 2000 Talern bereit sei, jedes Jahr mehrere Monate in Berlin zu leben. Eine Antwort ist nicht erfolgt; die Sache verlief im Sande. Die treue Lotte hatte dem Manne tapfer verhehlt, wie furchtbar ihr der Gedanke an eine Trennung von Thüringen war. Sie weinte, als sie ihre lieben Berge wieder sah. So nah trat Schiller einmal die Möglichkeit der Versetzung in ein größeres und mächtigeres Leben. Freilich hätte sein früher Tod ihn ja doch um die Früchte gebracht.

Das große Werk seiner letzten Monate wurde der Demetrius. Die heroische Anspannung seiner ganzen Kraft hat er an diese Arbeit gesetzt. Sie verdrängte für immer den Warbeck, der auch die Geschichte eines falschen Prinzen behandeln sollte. Unter den Fragmenten, die Schiller hinterließ, weisen die Malteser zurück in die Zeit, als er den Heroismus seiner kantianisierenden Ethik auch gern zur Seele einer Tragödie gemacht hätte. Die Entwürfe zu einem Polizeischauspiel zeigen ihn der Weite verwirrter moderner

Gesellschaftsverhältnisse mit begierigem Scharfblick zugewandt. Hier lag abermals eine der vielen neuen Möglichkeiten für Schiller. Demetrius aber erleuchtet mit hellem Schein seinen Weg zu einer immer größeren Kunst, die ganze Gewalt des noch nicht entfernt an seine Grenze gelangten Könnens. Als ob er fühlte, daß es das Letzte galt, hat er sich in unermüdlicher Arbeit um die lebendigste Anschauung der geschichtlichen Vorgänge, des Volks und Landes, der Sitten und Charaktere bemüht und seine Entwürfe wieder und wieder umgeschrieben. Die innere Klarheit war erreicht, als der Tod die Feder aus seiner Hand nahm.

Am 10. März 1804 entschloß er sich zum Demetrius. Nach der Berliner Reise kehrte er erst im Juni zu ihm zurück. Im August erkrankte er schwer und erholte sich langsam. Die Festlichkeiten für die Erbprinzessin hüßte er wieder mit wochenlangem Leiden. Nach der Phädra wollte er im Januar 1805 aufs neue an sein Schmerzenswerk. Aber Fieberanfälle wiederholten sich im Februar, und vierzehn Tage lang, schrieb er am 5. März, hatte er immer über den dritten Tag einen Anfall. Im Anfang März nahm er die Arbeit auf, an die er sich Ende des Monats „klammerte“ mit ganzem Ernst. Jetzt war er im Zuge. Der eintretende Frühling brachte wieder Heiterkeit und Lebensmut. So hat er, langsam fortschreitend, noch gearbeitet bis Ende April. Der Monolog der Marfa lag nach seinem Tode auf seinem Schreibtisch, die letzte Dichtung von seiner Hand. Der Schatten des Todes fiel schwer und breit über die Blätter des Demetrius.

Aber er schwächte nicht die Züge der mächtigen Meisterhand. Der polnische Reichstag, die gewaltigste Massenszene Schillers, vollgepreßt von Leben und charakterisierenden Einzelheiten, eröffnet das Werk und reißt uns mit einem Schlage mitten in den Strudel der ungewöhnlichsten Völkergeschichte hinein. Der feurige Jüngling mit der geborenen Herrscherseele entrollt seine Ansprüche, indem er zugleich seine ganze Vergangenheit erzählt. In der

schärfsten Anschaulichkeit treten sie alle vor uns hin, diese Menge von Königen, Priestern, Rittern, edelmütig und schwungvoll vor Augen und schlaue politische Selbstlinge im Grund und unter ihnen allen der stärkste Mensch, die Prinzessin Marina, das von rasender Herrschgier glühende Weib. Mit einer Härte der Charakteristik wie in Maria Stuart zeigt Schiller in jedem den selbstisch eigenwilligen Antrieb seines Handelns. Auch der lange zurückgetretene Humor hätte in der Schilderung des polnischen Kleinadels wieder sein Recht erlangt. Gegen den Wirbel der Welt hebt das Bild des Klosters sich ab, das abgestorbene Leben, die Winterstille, die zur Statue erstarrte Gestalt der Marja wie ein Nachhall vom Anfang der Braut von Messina. Aber nun durchdringt der heiße Atem der Lebensglut auch diese Verlassene; und in ihr spricht nach all der Unwahrheit und Künstlichkeit der Welt das ewig Einfachste und Wahre: das mütterliche Gefühl. Mit einer psychologischen Feinheit wie nirgends bei Schiller hätte das tragische Seelenproblem sich entwickeln müssen von dem Helden, dem auf der schwindelnden Höhe des Lebens der Glaube an sich selbst, der ihn hinauf trug, genommen wird, der betrogen war und ein Betrüger wird und in völliger Zersehung der ursprünglich edeln Seele endet. Die eigenartigste Kultur gab den Rahmen für das Bild. Der Gegensatz der Polen und Russen macht aus der Geschichte eine Völkerkatastrophe. Hier lagen neue Aufgaben für Schillers historisch geübte Schilderung. Die Volks- und Massenkunst der Jungfrau und des Tell hätte sich mit neuem charakteristischem Leben erfüllt. Es ist, als faßten sich die Kräfte aller früheren Dramen hier zu einem einzigen mächtigen Anlauf zusammen. Schillers Demetrius ist der größte Wurf der geschichtlichen Dramatik bis auf den heutigen Tag.

3. Das Ende.

Schiller wollte zufrieden sein, wenn ihm Leben und leidliche Gesundheit bis zum fünfzigsten Jahre aushielte. Er hätte sich gern noch seines Könnens erfreut, in dem er sich jetzt Meister fühlte, und für seine Kinder etwas erworben, um ihnen die nötige Unabhängigkeit zu schaffen. Denn „ein solches Häuflein von Kindern, als ich um mich habe, kann einen wohl zum Nachdenken bringen“.

Aber die unaufhörlichen Krankheitsanfälle waren bereits Anzeichen der verbrauchten Kraft. Und mit dem Frühling ging es zu Ende. Im Grunde hatte er sich nicht mehr erholt seit einer Erkältung in Jena, wohin er mit Lotte zur Geburt seiner jüngsten Tochter Emilie (geb. am 25. Juli 1804) gefahren war.

Der letzte Winter war so schön gewesen. Eine ungewohnte Milde lag über Schillers ganzer Art. Herders Ideen mit ihren frauenhaften Ewigkeitsstimmungen, zu denen er früher wenig Verhältnis besaß, zogen ihn jetzt innig an. Seelenvoller Gesang ergriff ihn wie nie zuvor.

Am 1. Mai besucht ihn Goethe, der selber von schwerer Krankheit kaum genesen war. Er trifft ihn angezogen, um ins Theater zu gehn, und will ihn nicht aufhalten. Da haben sich die beiden zum letztenmal gesehen. Der junge Heinrich Voss, sein treuer, ihn innig liebender Freund, findet ihn am Schlusse des Stückes in seiner Loge in heftigem Fieber, mit klappernden Zähnen und geleitet ihn nach Hause. Als er ihn am andern Morgen besucht, liegt Schiller ganz ermattet auf dem Sofa und lagt mit hohler Stimme: „Da liege ich wieder.“

Der Zustand wird schlimmer mit jedem Tag. Am 5. Mai, einem Sonntag, erschien er hoffnungslos. Am 6. abends ließ er sich die kleine Emilie, sein jüngstes Kind, bringen, nahm ihre Hand, sah sie mit unaussprechlicher Wehmut an und weinte bitterlich. Ein Blatt des „Freimütigen“ — der ihm verhaßt war —

mußte gleich entfernt werden. „Tut es doch gleich hinaus, daß ich mit Wahrheit sagen kann, ich habe es nie gesehen. Gebt mir Märchen und Rittergeschichten; da liegt doch der Stoff zu allem Schönen und Großen.“

Noch am Abend des siebenten begann er mit Karoline von Wolzogen ein gedankenvolles Gespräch, wie er es liebte. Daß sie, die ihn schonen wollte, nicht darauf einging, kränkte ihn. „Nun“, sagte er, „wenn mich niemand mehr versteht und ich mich selbst nicht mehr verstehe, so will ich lieber schweigen.“

Sein Geist webte in den Vorstellungen der Ewigkeit. Aus tiefem Schlaf erwachend rief er aus: „Ist das eure Hölle, ist das euer Himmel?“

Am Abend des 8. Mai antwortet er auf Karolinens Frage, wie es ihm geht, indem er ihr die Hand drückt: „Immer besser, immer heiterer.“ Man soll den Vorhang öffnen; er will die Sonne sehn. Er schaut in den strahlenden Abendhimmel hinein und nimmt Abschied von der Natur.

In den Nächten sprach er viel, meist von Demetrius. Einmal flehte er Gott an, ihn vor langem Siechtum zu bewahren.

Am Morgen des 9. Mai trat Besinnungslosigkeit ein. Er sprach nur unzusammenhängend, meist Latein. Ein Bad ertrug er nicht gern, aber geduldig. Ein Glas Champagner war sein letzter Trank. In seinen Beklemmungen sah er um sich, schien aber die Seinen nicht zu kennen.

Gegen drei Uhr ergriff ihn völlige Schwäche. Wieder wie vor jenen Jahren kniete Lotte an seinem Bett. Sie meinte noch den leisen Druck der Hand zu spüren. Der Kreislauf ihres ehelichen Lebens, in dem sie ihr höchstes Glück gefunden in beständiger Angst und Sorge, war vollendet. Nach fünf Uhr fuhr es wie ein elektrischer Schlag über sein Gesicht. Das Haupt sank zurück. Er streckte sich in die Kissen und war tot. Die Züge waren die eines sanft Schlafenden.

Bei der Sektion fand man den linken Lungenflügel ganz zerstört und andere Organe stark angegriffen. Er hätte höchstens noch ein halbes Jahr und unter schweren Beängstigungen leben können. Zwei Tage später wurde er zu Grabe gebracht. Nach Weimarer Sitte hätten Handwerker den Sarg tragen müssen. Aber junge Leute, die sein Verdienst kannten und ihn liebten, erwiesen ihm den letzten Dienst. Es war ein Uhr nachts. Man hörte das Schluchzen im Hause. Der Mond schien. Auf dem Markt schloß sich Wilhelm von Holzogen, der von Raumburg eilig heimkehrte, in den Mantel gehüllt, dem Zuge an. Die Nachtigallen schlugen anhaltend und voll. Die jungen Männer senkten den Sarg auf dem alten Friedhof der St. Jakobskirche in das Kassengewölbe, in dem man die Personen von Stand beisezte, die kein Erbbegräbnis besaßen.

Als man im Jahre 1826 das feuchte Gewölbe öffnete und ausräumte, waren die Säрге längst zerfallen. Da Schiller unter den einigen zwanzig Menschen, die dort begraben worden, der größte war, suchte man danach die Gebeine aus und nahm den Schädel, den man für den seinigen erkannte. Damals hat Goethe diesen Schädel in der Hand gehalten und ihm seine seherischen Terzinen gewidmet. Man bewahrte ihn zunächst im Postament der Dannebergerschen Kolossalbüste auf der Weimarer Bibliothek. Am 16. September 1827 wurden auf Veranlassung König Ludwigs I. von Bayern Schädel und Gebeine als die Reste Schillers in der Weimarer Fürstengruft beigesetzt und ruhen dort neben dem Sarge Goethes.

Nicht mit diesen Bildern von Tod und Verwesung wollen wir von Schiller scheiden, den in seiner ungeminderten Lebendigkeit neu zu begreifen unsere Absicht war. In dem Geiste, in dem der Genius gelebt hat, wirkt er weiter in der Zukunft. Der Geist des Schillerschen Lebens ist die höchste Anspannung des Willens, der die eigene Vollendung rastlos sucht. Hat je ein Mensch sein Leben

in die eigene Hand genommen und sich selber geschaffen, so wie ein dunkler Drang das höhere und immer höhere Ziel ihn fühlen ließ, so war es Schiller, dessen Anfang gewesen, den äußeren Zwang seiner Heimat zu zerbrechen, und der bei tausend Widerständen kühn, stolz und gewaltsam die Richtung hielt auf die schöpferische Freiheit und Bewährung der angeborenen Gaben. Das große Dennoch! geht durch das Schiller'sche Leben hindurch. Er brauchte viele Nahrung, um sich auszuwachsen zu seiner vollen Gestalt. Durch das Studium der Geschichte und der Philosophie erstieg er auf hartem Wege der Selbstbildung die Kulturhöhe der Zeit. Aber alles, was er aufnahm, diente allein, um das in voller Reinheit herauszustellen, was er mit sich brachte: die große Natur und Persönlichkeit und die mit ihm geborene Idee der in der Erfüllung ihres menschheitlichen Berufs beglückten Menschen, die Idee der vollkommenen Bildung, die uns nach Zucht und Zwang die Natürlichkeit wiedergibt, und des vollendeten Menschen, dem das Leben im Dienste heiliger Aufgaben zur Freude wird. Er durfte das Ideal, an das er glaubte, verkünden. Denn er hat es gelebt. Es war ihm schwerer gemacht als Tausenden. Es ist ein rechtes Mannesideal — des Mannes, der das Leben kennt und begreift, und der um so ernster auf Heiligkeit und Reinheit in sich selber hält, je weniger er von außen erwartet. So strahlt uns aus jeder Zeile, die er schrieb, die ewig ringende, die unablässig im Höchsten atmende Seele. In seinem Werke gab er sich Selbst. Die Hoheit seines Menschentums ist das köstliche Gut, das er uns hinterlassen hat.

Es ist das Zeug in ihm von einem alten germanischen Helden und Eroberer. Er zieht wie jene aus und hat keine Hilfe, auf die er baut, als das eigene mutige Selbst. Er beweist wie sie ohne Wanken die Treue, die nichts anderes kennt als die Hingabe an ihre Idee, die Hingabe bis zum Tod. Sein ganzes Leben ist eine einzige Arbeit für die Befreiung der Menschen. Darin führt er das Werk Luthers fort. Aber diese Freiheit ist eine ernste Pflicht,

ist höchste Bildung. Nur die Persönlichkeit, die mit der Aufgabe der Menschheit eins geworden, ist frei. Schiller deutet uns die Kämpfe und zeigt uns die Kräfte, durch die die Seele sich zu ihrem höchsten Ziel entwickelt. Er erweist wie ein alter germanischer Held die beste deutsche Mannesart, wie sie vor den verwickelten Aufgaben der neuen Zeit sich selbst begreift und ausspricht. Darum wurzelt Schiller unausrottbar in der Seele seines Volks. Und seine Begeisterung ist so schlicht und gesund, wie sie echt und stark ist. Wer ihn verstanden, blickt aus den Verzerrtheiten der Gegenwart auf ihn als den ernstesten und klaren Verkünder dessen zurück, was uns not tut.

Der Lohn seiner harten Kämpfe war die ewige Jugend, die ihm vor keiner neuen Aufgabe versagte. Er wäre ein Neuer geworden auch an den Aufgaben unserer Zeit. Niemand besaß wie er die Gabe, uns die Dichtung zu schenken, die wir brauchen. Welt und Zeit sind andere geworden. Aber noch fehlt uns die Poesie, in der wir den wirklichen Ausdruck unseres Lebens zu erkennen vermöchten. Unsere Dichtung lallt entweder nur einige Gefühls- und Untertöne, die in unserer modernen Seele mit-schwingen, oder bleibt an den äußerlichkeiten unsers Daseins haften oder begibt sich sogar in die Abhängigkeit flacher und ohnmächtiger Theorien. Ist doch die Natur für uns völlig neu geworden! In welche Wunder hat uns das Erkennen hineingeführt! Wo lebt bei unsern Dichtern die berauschte Phantasiwelt, die sich damit für uns aufgetan hat? Wo findet sich auch nur eine Ahnung, daß ein neuer Mensch notwendig heraufkommen muß mit der neuen Natur, ein neuer Schöpfer und Herrscher der Erde? Die große Grundfrage alles Menschenlebens und des Schiller'schen Philosophierens: die Frage von Natur und Freiheit ist für uns in dringender Weise abermals gestellt. Nach dem Bilde des neuen Menschen verlangt die Zeit. Aber nicht der blasse Ästhet wird es uns geben und nicht der kalte Beobachter. Dazu gehört der Seher-

blick des Propheten, der, indem er uns die eigene Sehnsucht deutet, die ersehnte Welt heraufbringt, so wie Schiller vorahnend die Deutschen aus ihrer bürgerlichen Enge hinausgeführt hat in die großen Verhältnisse des Lebens. Schiller hätte die geistige Kraft gehabt und den schöpferischen Glauben, um an einer so viel größeren Aufgabe noch einmal der Dichter der neuen Menschheit in der neuen Natur zu werden. Mag er uns denn wenigstens tief im Herzen fühlen lassen, was uns fehlt.

Der Monolog der Marfa aus dem Demetrius wurde Schillers Abschied vom Leben. Mit dem Blick auf ihn wollen wir Abschied nehmen von Schiller. Die ganze Urkraft seiner Seele hat in ihm gewaltigen Ausdruck gefunden, die Urkraft, die er in unsere Seele hinüberpflanzen soll. Es ist die große Sehnsucht, die aus allen Engen hinaus in das Weite und Freie drängt.

O warum bin ich hier geengt, gebunden,
Beschränkt mit dem unendlichen Gefühl!

Wie sie aus Klostermauern sich hinaussehnt in das große brausende Leben, so Schiller aus der Enge Weimars in eine Wirklichkeit von mächtigerem Atem, ja aus jeder Enge des Erdendaseins in die Welt der Freiheit und der Größe. So ruft er als der lebendige Hauch des deutschen Geistes und Gewissens immer aufs neue in unserer Seele die Sehnsucht wach, die unserm Leben den Adel wahrht.

Register.

(Die Ziffern bezeichnen die Seitenzahlen.)

- Abbt, Thomas 164.
Abel 15, 139.
Abfall der Niederlande 165, 295, 310.
Abrecht, Frau Dr. 140.
Affieri, Philipp II. 284.
An die Freude 156, 160.
An die Freunde 591.
Anna Amalia 290.
Anthologie 23 ff., 117.
Aristoteles 431.
von Arnim, Henriette 166.
von Augustenburg, Erbprinz Friedrich Christian 343, 357.
Baggesen 342.
Balzac 112.
Baumann, Katharina 138.
Beck 137, 138.
Behaghel von Adlerskron 318.
Beil 137.
von Beulwitz, Karoline 296, 299 ff.
Bodmer 78.
Böck 136.
Boigeol 22.
Braut von Messina 546 ff.
Bürger 23, 335 ff.
Bürgerschaft 581.
Byron 80, 373.
Cervantes' Don Quixote 111.
Claudius 410.
Cotta 357.
Cuvier 11.
von Dacheröden, Karoline 305, 322.
von Dalberg, Wolfgang Heribert, Reichsfreiherr, Intendant des Mannheimer Theaters 71, 117, 119, 120, 121, 125, 126, 128, 133, 134, 136, 138, 142 ff.
von Dalberg, Karl, Reichsfreiherr Roadjutor 306, 335, 338.
Danneder 11, 116, 356.
Dante 372.
Demetrius 594 ff.
Diderot 225.
Die Horen 357, 393 ff., 395.
Don Carlos 239 ff.
Dyck 409, 410.
Eichhorn 311.
Elegie auf den Tod eines Jünglings 26.
Eleusisches Fest 581, 584.,
Erhard, Dr. 318.
Eroberer 27.
Euripides 302.

- Richard 318.
 Richte 394.
 Riesko 168 ff.
 Rischenich 318.
 Freigeisterei der Leidenschaft 147, 160.
 An die Freude 156, 160.
 An die Freunde 591.
 Freundschaft 25.
 Fulda 410.
- Gang nach dem Eisenhammer 412, 415.
 Geistesseher 162.
 Geschichte der merkwürdigsten Rebellionen und Verschwörungen 165, 317.
 Geschichte des 30jährigen Krieges 327, 332, 588.
 Geschichte des Abfalls der Niederlande 165, 294, 295, 310.
 Gleim 409, 410.
 von Gemmingen, Otto Heinrich 229, Der deutsche Hausvater 229 ff.
 Gerstenberg 86, Ugolino 86 ff.
 Glocke 583 ff.
 Glück 404.
 Göriz 318.
 Goethe 292 ff., 306 ff., 311, 379 ff., 597, Alexis und Dora 407, Der Sammler und die Seinigen 579, Der Schatzgräber 412, Der Zauberlehrling 412, Die Braut von Korinth 412, Egmont 309, 429, Götz von Berlichingen 95 ff., Gott und die Bajadere 412, Hermann und Dorothea 429, Iphigenie 309, 588, Oberons und Titanias goldene Hochzeit 411, Voltaires Mahomet 582, Voltaires Tanfred 582, Werther 63, Wilhelm Meister 395.
 Götter Griechenlands 302.
 Gotter 143, 292.
 Gozzi, Turandot 588.
 Graf von Habsburg 590.
 Gräfin von Flandern 588.
 Graf 318, 341.
 Griesbach 312.
 Griesbach, Frau 312.
 Grillparzer 219, 373.
 Größe der Welt 28.
 Gunst des Augenblicks 591.
- Handschuh 413, 414.
 von Hardenberg (Novalis) 318.
 Hauptmann, Gerhart 237 ff., 449.
 Hebbel, Friedrich 234.
 Hebbels Maria Magdalena 234.
 Heine 373.
 Heinrich, Professor der Geschichte 316.
 Sektors Abschied 28.
 Herder 291, 393, 409, 589.
 Herder, Frau Karoline 307.
 Hero und Leander 590.
 Hölzel, Maurermeister 145.
 Hohenheim, Franziska von 10.
 Homer 302, 585.
 Horen 357, 393 ff., 395.
 Hoven 62, 63, 64, 116, 356.
 Huber, Ferdinand 148, 154, 165.
 Hufeland 312.
 Hugo, Victor 112.
 Hulbigung der Künfte 592.

- von Humboldt, Wilhelm 305, 377 ff.,
 593, über Hermann und Doro-
 thea 580.
 Ibsen, Henrik 236 ff.
 Ideal und Leben 397, 584.
 Ideale 396.
 Idylle 402.
 Iffland 129, 134, 136, 142 ff., 580,
 Verbrechen aus Ehrfucht 238.
 Iphigenie in Aulis 302.
 Jakob 409.
 Jesus Christus 360.
 Jungfrau von Orleans 521 ff.
 Kabale und Liebe 191 ff.
 von Kalb, Charlotte 146 ff., 295,
 582.
 Kallias oder über die Schönheit 353.
 Kampf mit dem Drachen 581.
 Kant 328, 342, 349 ff., 358 ff.
 Karl August, Herzog von Weimar
 147, 323, 589, 593, 594.
 Karl Eugen, Herzog von Württem-
 berg 9 ff., 63, 119, 120, 124 ff.,
 355, 356.
 Karlsakademie 11 ff.
 Kassandra 590.
 Kindsmörderin 28.
 Klage der Ceres 407.
 Klinger, Zwillinge 98 ff.
 Klopstock 23, 25, 62, 82 ff.
 Knebel 297.
 Knigge, Freiherr von 139.
 Körner, Gottfried 148 ff., 152 ff.,
 355, 593.
 Kraniche des Ibylus 412, 414 ff.
 Künstler 303.
 von Laroche, Frau 139.
 — Karl 305.
 Lauraoden 24 ff.
 Lavater 409.
 Lejewitz 63, Julius von Tarent
 100 ff., 247.
 von Lengefeld, Charlotte 296, 299 ff.,
 319 ff., 326 ff., 583.
 — Luise 296, 323 ff., 583.
 Lenz, Reinhold 67.
 Lessing 136, Emilia Galotti 86,
 87 ff., Miß Sara Sampson
 226 ff., Nathan 587, Verhält-
 nis zu Diderot 225 ff.
 Leuchfenring 118.
 Lichtenberg 406.
 Lied von der Glocke 583 ff.
 Macht des Gesanges 396.
 Mädchen aus der Fremde 407,
 410.
 Magazin, Schwäbisches 62, 64, 117.
 Malteser 582.
 Mannheimer Dramaturgie 141.
 Manso 409, 410.
 Maria Stuart 493 ff.
 Martial 406.
 Man, Hofrat, Theaterarzt 142.
 Meier, Regisseur 124, 125, 127.
 — Frau Regisseur 120, 127.
 Menschenfeind 335.
 Milton 76 ff., 372.
 Montmartin, Graf 9.
 Moser, Johann Jakob 10, 120.
 Moser, Pfarrer 8.
 Mufenalmanach 394.
 — für 1796 394, 395.
 — für 1797 394, 405.

- Musenalmanach für 1798 394, 412.
 — für 1799 394.
 — für 1800 394, 583.
 Muffet 373.
 Nachrichten zum Nutzen und Vergnügen 117.
 Nadowessische Totenklage 414.
 Naht 328.
 Natur und Schule 404.
 Nicolai 118, 406, 409.
 Niethammer 318.
 Nießsche 363.
 Otway, Don Carlos Prince of Spain 284.
 Paulus 312.
 Pegasus im Joch 396.
 Pest 25.
 Petersen 64, 116.
 Phönizierinnen 302.
 Picard, Der Neffe als Onkel 588,
 Der Parasit 588.
 Pilgrim 591.
 Plato 304.
 Poesie des Lebens 396.
 Pompeji und Herkulanum 407, 410.
 Popularphilosophie 15.
 Propyläen 579, 587.
 Punschlied 591.
 Racine, Phädra 589.
 Räuber 29 ff.
 Reichardt 409.
 Reichenbach 116.
 Reinhold 328, 343.
 Reinwald 130, 146, 156, 357.
 Repertorium, Württembergisches
 71, 117, 140.
 Resignation 147, 161.
 Rieger, Philipp Friedrich 9, 310.
 Ring des Polykrates 412, 414.
 Ritter Loggenburg 412, 414.
 Rousseau 111, 169, 219, 225, 374
 Scharffenstein 19, 116.
 Schimmelmänn, Graf 343.
 Schiller, Charlotte 326 ff.
 Schiller, Christophine 7, 63, 146,
 156, 417.
 Schiller, Elisabeth Dorothea, geb.
 Rodweiß, Schillers Mutter 4,
 6 ff., 355.
 Schiller, Emilie 597.
 Schiller, Ernst 417.
 Schiller, Friedrich.
 Entwicklung, geistige: Auf-
 fassung der Tragödie 369 ff.,
 der reife Stil seiner Dramatik
 485 ff., Einfluß Goethes 379 ff.,
 Erkenntnis der eigenen Dicht-
 weise 371 ff., geschichtliche Stu-
 dien 164 ff., 327 ff., Idee der
 Poesie 561, Idee der Tragödie
 561 ff., Jugendbriefe 22, Ju-
 gendlyrik 23 ff., Lebensan-
 schauung 373, Lebenserfahrung
 19, Medizin 16, Menschen-
 beobachtung 18, Philosophische
 Schulreden 14, philosophische
 Studien 349 ff., 358 ff., Trauer-
 spiele der Knabenzeit 62, Über-
 gang von der Philosophie zur
 Dichtung 392, 394 ff.
 Leben: Adel 593, Begräbnis
 599, die Flucht von Stuttgart
 121 ff., Doppelliebe 321, Eheleben

325 ff., franzöſiſches Bürgerdiplom 578, Freundschaft mit Goethe 379, Geburt 7, Hochzeit 324, Honorarprofefſor 579, in Bauerbach 130 ff., in der Akademie 12, in Dresden 155 ff., in Frankfurt 125, in Gohlis 150 ff., in Jena 311, in Jena 1794 376 ff., in Jena 1795 ff. 416 ff., in Jena 1798 ff. 577 ff., in Leipzig 150 ff., in Lorch 7, in Loſchwiß 155 ff., in Ludwigsburg 8, in Mannheim 134 ff., in Marbach 7, in Oggersheim 127 ff., in Stuttgart 115 ff., in Volkſtädt und Rudolſtadt 299, in Weimar (erſter Aufenthalt) 289 ff., in Weimar 1799 ff. 587 ff., Penſion aus Dänemark 344 ff., Reiſe nach Berlin 594, Reiſe nach Karlsbad 342, Reiſe nach Schwaben 1793/94 355, Schule 8, Tod 597 ff., Todeskrankheit 338 ff., Überſiedelung nach Weimar 587, Verlobung 319 ff.

Verhältnis zu Ariſtoteles 431, zu Byron 80, zu Cervantes 111 ff., zu der Bibel 75 ff., zu der franzöſiſchen Revolution 357, zu der franzöſiſchen Tragödie 69, 110, zu der Geſchichte in Schillers reifer Dramatik 522 ff., zu der griechiſchen Tragödie 110, 490 ff., 561 ff., zu Gemmingen (Der deutſche Hausvater) 229 ff., zu Goethe 63, 69, 292 ff., 306 ff., 308f.,

379 ff., 489 ff., 593, zu Goethes Götz 103, zu Hermann und Dorothea 429, zu Herder 291, 393, 409, 577, 589, zu Wilhelm von Humboldt 377 ff., zu Jeſus Chriſtus 360, zu Kant 351 ff., zu Klopſtock 82 ff., zu Leſſing 69, zu Leſſings Emilia Galotti 103 ff., 209 ff., zu Milton 76 ff., zu Rouſſeau 111, 225, zu Schlegels 577, 578, zu Shakeſpeare 70, 104 ff., 451, 488 ff., zu Shakeſpeares Julius Cäſar 430, zu Richard III. 435, zu Sophokles' König Ödipus 432, Philoktet 430, Trachinierinnen 430, zu Stürmern und Drängern 69, 97 ff., zu H. V. Wagner (Die Kindermörderin) 232, zu Wieland 290.

Werke:

An die Freude 156, 160,
 An die Freunde 591,
 An Goethe, als er den Mahomet von Voltaire auf die Bühne brachte 582,
 Anthologie 23 ff., 117,
 Antritt des neuen Jahrhunderts 592,
 Allgemeine Sammlung hiſtoriſcher Memoires 317,
 Balladen 394, 411 ff.,
 Bericht über Miſchüler und ſich ſelbſt 18,
 Brief an Scharffenſtein 19 ff.,
 Briefe über Don Carlos 309,
 Brutus und Cäſar 28,
 Das eleuſiſche Feſt 581, 584,

Werke (Fortsetzung):

- Das Glück 404,
 Das Ideal und das Leben
 397, 584,
 Das Lied von der Glocke 583 ff.,
 Das Mädchen aus der Fremde
 407, 410,
 Das Siegesfest 591,
 Dem Erbprinzen von Weimar,
 als er nach Paris reiste 591,
 Demetrius 595 ff.,
 Der Eroberer 27,
 Der Gang nach dem Eisen-
 hammer 412, 415,
 Der Geisterseher 162 ff.,
 Der Graf von Habsburg 590,
 Der Handschuh 413, 414,
 Der Kampf mit dem Drachen 581,
 Der Pilgrim 591,
 Der Ring des Polykrates 412,
 414,
 Der Spaziergang 401, 584,
 Der Tanz 404,
 Der Taucher 413 ff.,
 Der Verbrecher aus verlorener
 Ehre 161,
 Der versöhnte Menschenfeind
 335;
 Die Braut von Messina
 546 ff. (der Chor 549 ff.,
 dichterische Grundanschauung
 548, die Schicksalsidee 552 ff.,
 Entstehung 546, Entwicklung
 der Handlung 556, Kata-
 strophe 557 ff.);
 Die Bürgerschaft 581,
 Die Freundschaft 25,
 Die Götter Griechenlands 302,

Werke (Fortsetzung):

- Die Gräfin von Flandern 588,
 Die Größe der Welt 28,
 Die Gunst des Augenblicks 591,
 Die Horen 357, 393 ff., 395.
 Die Huldigung der Künste 592,
 Die Ideale 396,
 Die Iphylle 402;
 Die Jungfrau von Orleans
 521 ff. (das Gegenspiel 538 ff.,
 das Gesamtwerk 533 ff., die
 Heldin 529 ff., die Vaterlands-
 idee 525, Kulturgeschichtliches
 über die — 545 ff., Schillers
 Kunst in der — 538 ff., Stoff
 und Form 524);
 Die Kindsmörderin 28,
 Die Klage der Ceres 407,
 Die Kraniche des Ibykus 412,
 414 ff.,
 Die Künstler 303,
 Die Macht des Gesanges 396,
 Die Malteser 582,
 Die Pest 25,
 Die Polizei 582, 594;
 Die Räuber 29 ff. (das Werk
 29 ff., innere und äußere
 Geschichte 62 ff., Stellung in
 der Weltliteratur 73 ff.);
 Die schlimmen Monarchen 27,
 Die Sendung Moses 328,
 Die Spruchdichtung 403,
 Die Teilung der Erde 396,
 Die vier Weltalter 591,
 Die Worte des Glaubens 590,
 Die Worte des Wahns 591,
 Die Würde der Frauen 590,
 Dithyrambe 591;

Werke (Fortsetzung):

- Don Carlos 131, 147, 157, 588, 239 ff. (Analyse des vollendeten Werks 252 ff., der erste Akt 253 ff., drei Dramen im — 257 ff., der erste Entwurf 245 ff., der Vers 278, der vierte Akt 268 ff., Eboßszenen 262 ff., Entstehungsgeschichte 241 ff., Jugendlichkeit der Anschauung 280, Königin Elisabeth 277, Königsdrama 264 ff., Quelle (die Novelle des St. Réal) 249, Quellen 245 ff., Schlußtragödie 272, Stimmung 280, Verhältnis zu den früheren Dramen 239, 241, 277, Wendung zur Geschichte 279);
- Elegie auf den Tod eines Jünglings 26,
- Epos über Friedrich den Großen 335,
- Epos über Gustav Adolf 335,
- Etwas über die erste Menschengesellschaft 328;
- Fiesko 168 ff. (Aufführung 139, die fünf Akte 181 ff., Entstehung 168, Motive 174 ff., Verhältnis zu den Räubern 170 ff.);
- Freigeisterei der Leidenschaft (Kampf) 147, 160,
- Gedichte, Erster Teil, Zweiter Teil 587,
- Geschichte der merkwürdigsten Rebellionen und Verschwörungen 165, 317.

Aähnemann, Schiller.

Werke (Fortsetzung):

- Geschichte des Abfalls der Niederlande 165, 294, 295, 310,
- Geschichte des dreißigjährigen Krieges 327, 332, 588,
- Goethes Iphigenie 588,
- Sektors Abschied 28,
- Hero und Leander 590,
- Hymne an den Unendlichen 27,
- Imhof 131,
- In einer Bataille (Die Schlacht) 28;
- Kabale und Liebe 191 ff. (Aufführung 140, 194 ff., Aufführung in Frankfurt 140, Entstehung 191 ff., Lebensdarstellung 212 ff., Stellung in der Geschichte des bürgerlichen Dramas 224 ff., Technik 198 ff., Verhältnis zu Fiesko und den Räubern 195 ff., Verhältnis der Technik zu der Lesfings in Emilia Galotti 209 ff.);
- Kallias oder über die Schönheit 353,
- Rassandra 590,
- Kleinere prosaische Schriften 587,
- Krankenberichte über Grammont 18 ff.,
- Lauraoden 24 ff.,
- Leichenphantasie 26 ff.,
- Lessings Nathan 587;
- Maria Stuart 131, 493 ff. (das Gesamtwerk 510 ff., Entstehung 492 ff., Elisabeth 507 ff., Gestalt der Heldin 497 ff., Kreis der Gestalten 501 ff., Schillers Idealismus

39

Werke (Fortsetzung):

- in — 518; tragische Grund-
idee 495 ff.);
Medizinische Abhandlungen
16 ff.,
Musalmanach 394, 395, 405,
412, 583,
Nadowessische Totenklage 414,
Natur und Schule 404,
Pegasus im Joche 396,
Philosophische Briefe 157,
Philosophische Gedichte 395 ff.,
Picard: Der Nefte als Onkel
588, Der Parasit 588,
Poesie des Lebens 396,
Pompeji und Herkulanum 407,
410,
Punschlied 591,
Racine: Phädra 589,
Resignation 147, 161,
Rezension über Bürgers Gedichte
335 ff., über Goethes Egmont
309, über Iphigenie 309,
Ritter Toggenburg 412, 414,
Sehnsucht 591,
Selbstrezensionen der Räuber 71,
Schulreden 14,
Shakespeares Macbeth 583,
Shakespeares Othello 589,
Spiel des Schicksals 310,
Tabulae votivae 407, 410,
Thalia 155, 157, Rheinische 148,
Theater 589,
Turandot 588,
Über Anmut und Würde 18,
20, 353, 363,
Über das Erhabene 353,
Über den Dilettantismus 582,

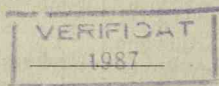
Werke (Fortsetzung):

- Über den Grund des Vergnü-
gens an tragischen Gegen-
ständen 352,
Über den moralischen Nutzen
ästhetischer Sitten 393,
Über die ästhetische Erziehung
des Menschen 393, 397,
Über die Gefahr ästhetischer
Sitten 393,
Über die Gesetzgebung des Ly-
kurg und des Solon 328,
Über die tragische Kunst 352,
Über naive und sentimentalische
Dichtung 48, 353, 393, 401,
Übersetzungen: Iphigenie in
Aulis (Euripides) 302, Phöni-
zierinnen (Euripides) 302,
Vergils Aeneis 335, 341,
Über Völkerwanderung, Kreuz-
züge und Mittelalter 328,
Universalhistorische Übersicht der
merkwürdigsten Staatsbege-
benheiten zu den Zeiten
Friedrichs I. 328,
Von den notwendigen Grenzen
des Schönen 393,
Wallenstein 354, 411, 418 ff.,
(Astrologie 428, 441, 460, das
Werk in seiner Gesamtheit
477 ff., die Gestalt des Helden
459 ff., Die Piccolomini. Wal-
lensteins Tod 450 ff., Einheit
des Gestaltenkreises 455 ff.,
Entstehung 418 ff., Gestalten-
kreis um Wallenstein 452 ff.,
Kunstmittel der Darstellung
483 ff., Lager 438, 444 ff.,

Werke (Fortsetzung):

- Liebesjenen 425, 436, 440,
(im Urtheil moderner Leser
470 ff.), Max und Thella 465 ff.,
Methode 423 ff., Organisation
des Stoffes 432, Schicksalsidee
462, Stoff 421, Szenarium 428,
tragische Grundidee 476 ff.,
Trilogie 438, Verssprache 433);
Warbeck 582, 587, 594,
Was heißt und zu welchem Ende
studiert man Universalge-
schichte? 313 ff.,
Was kann eine gute stehende
Schaubühne eigentlich wir-
ken? 140;
Wilhelm Tell 562 ff. (Apfel-
schußszene 572 ff., das drama-
tische Motiv 569 ff., der Held
571 ff., dichterische Grundan-
schauung 564 ff., die drei Hand-
lungen 575, Entstehung 562,
Land und Volk 565 ff., Rütli-
szene 570, Szene in der hohlen
Gasse 574);
Xenien 394, 405 ff.
Schiller, Johann Caspar, Schillers
Vater 3 ff., 355, 416.
Schiller, Karl 355.
Schiller, Karoline 583.
Schiller, Luise 7, 355.
Schiller, Nanette 7, 355, 416.
Schlacht 28.
Schlegel, A. W. 406, 409, 577.
Schlegel, Fr. 406, 409, 577.
Schroder 142, 166.
Schubart 10, 23, 62, 64 ff., 118,
120, 124.
Schütz 312.
Schwan 117, 138.
Schwan, Margarete 138.
Sehnsucht 591.
Shaftesbury 15.
Shakespeare 104 ff., Hamlet 247,
Julius Cäsar 430, 564, König
Lear 107 ff., Macbeth 583,
Othello 106 ff., 589, Richard III.
104 ff., 435.
Siegesfest 591.
Sophokles, König Ödipus 432,
Philoctet 430, Trachinierinnen
430.
Spaziergang 401, 584.
von Stael, Frau 588, 589.
von Stein, Charlotte 297.
von Stein, Fritz 318.
Stoß, Minna 148, 154.
Stoß, Dora 148, 154.
Stolberg 406, 409.
St. Réal J. Carlos 249.
Streicher, Andreas 121, 149.
Sturz, Helferich Peter 111.
Tanz 404.
Taucher 413 ff.
Teilung der Erde 396.
Tell 562 ff.
Thalia 155, 157.
Thalia, Rheinische 148.
Tief 578.
Timme, Chr. Fr. 70.
Turandot 588.
Übermensich 82.
Unendlicher 27.
Verbrecher aus verlorener Ehre 161.
Vischer, Frau Hauptmann 119.

- Boigt 410.
 Voltaire 111, 582.
 Boh, Heinrich 589, 597.
 Wagner, Heinrich Leopold 232, Die
 Kindermörderin 232 ff.
 Wallenstein 418 ff.
 Walter, Garteninspektor 120.
 Warbeck 582, 587, 594.
 Warburton 328.
 Weiße, Chr. Felix 150.
 Weltalter 591.
 Wieland 23, 118, 290 ff., 409.
 von Winkelmann 132.
 Wittleder 9.
 von Wolzogen, Charlotte 132, 144.
 von Wolzogen, Henriette 119, 128,
 132, 144, 296.
 von Wolzogen, Karoline 589, 598.
 von Wolzogen, Wilhelm 132, 296,
 589.
 Worte des Glaubens 590.
 Worte des Wahns 591.
 Würde der Frauen 590.
 Xenien 394, 405 ff.
 Zachariä 78, 79.
 Ziegler, Karoline 137.
 Zumsteeg 11, 116.



Bielschowsky: Goethe

Sein Leben und seine Werke. Zwei Bände

Erster Band. Mit einer Titelgravüre: Tischbeins Goethe in Italien.
46.—49. Tausend. In Leinwand M 6.—, in feinstem Halbfranz M 8.50

Zweiter Band. Mit einer Titelgravüre: Stiellers Goethe-Porträt.
43.—45. Tausend. In Leinwand M 8.—, in feinstem Halbfranz M 10.50

Nach dem bündigen Urteil Berufener darf dieses Werk als die Goethebiographie bezeichnet werden. Nach den Worten des „Kunstwart“ gehört es in jedes Deutschen Haus, der überhaupt befähigt ist, Goethe geistig mitzubeziehen.

Karl Berger: Schiller

Sein Leben und seine Werke. Zwei Bände

Erster Band: Mit einer Titelgravüre: Graffs Schiller im 27. Lebensjahr. 3. Auflage, 7.—10. Tausend. In Leinen M. 6.—, in feinstem Halbfranz M. 8.50

Zweiter Band: erscheint bestimmt zu Weihnachten 1908

„Eine ruhige, glühende Flamme, die seelisch zu durchwärmen vermag, ist Bergers schönes Buch.“
Kunstwart

Friederike und Lili

Fünf Goetheaufsätze von Albert Bielschowsky

Mit einem Nachruf und dem Bildnis des Verfassers

VII, 210 Seiten 8°

Fein gebunden M. 4.—

Inhalt: Nachruf von Gotthold Klee — Friederike Brion — Über Echtheit und Chronologie der Sesenheimer Lieder — Goethes Lili — Die Urbilder zu Hermann und Dorothea — Lili und Dorothea

C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung Oskar Beck München

Deutsche Literaturgeschichte

von Alfred Biese

Erster Band. Von den Anfängen bis Herder. 640 Seiten 8°. Mit Proben aus Handschriften und Drucken und mit 36 Bildnissen. 1.—8. Tausend. In Leinwand M. 5.50, in Halbfranz M. 7. — **Der zweite Band** erscheint zu Weihnachten 1908.

Aus den Besprechungen über den ersten Band:

Prof. Dr. Franz Munder: „In den letzten Jahren sind ja mehrere populäre Literaturgeschichten erschienen. . . Wie der Fachmann viele jener Werke fast nur verurteilen kann, so darf er der Arbeit Bieses sich ehrlich freuen. Möge es ihr gelingen, jene verfehlten oder schwächeren Werke aus der Gunst der Leser zu verdrängen!“

Richard M. Meyer (Deutsche Literatur-Zeitung): „In dem Chorus der neuen deutschen Literaturgeschichten nimmt das Buch einen klar charakterisierten Platz ein, den es würdig ausfüllt.“

Oskar Bulle (Beil. zur Allg. Ztg.): „Die schwierige Arbeit der Bewältigung, Sichtung und Anordnung des reichen Stoffes hinterläßt in Bieses Darstellung kaum eine Spur; fast wie ein behagliches Plaudern, bei dem für den Zuhörer die Beruhigung besteht, daß der Plauderer seinen Gegenstand gründlich beherrscht, klingt seine Erzählung von den dichterischen Schöpfungen unseres Volkes.“

Geheimrat Dr. Chr. Muff (Arenzzeitung): „Das Ganze ist eine wundervolle, im schönsten Zusammenhange verlaufende Erzählung, in der alles Entstehen kargelegt, alles Eigenartige erläutert wird.“

Ministerrat Dr. A. Baumeister: „Hier spricht und erzählt ein wahrhaft dichterisches Gemüt, mitempfindend und innerlich warm, ja begeistert für jede Regung schöner und edler Seelen.“

Geheimrat Dr. Wilhelm Münch (Nationalzeitung): „Bei Biese durchdringt sich Ernst der wissenschaftlichen Betrachtung mit frohem Gefühl für alles echt Lebendige. Auch bejeelt ihn zugleich große Liebe zu allem echt Vaterländischen und Wertvollen.“

Geheimrat Dr. Max Dreßler (Karlsruher Ztg.): „Weises, treffendes, wohlüberlegtes Urteil; höchster Takt; überaus wohlthuende sichere Bestimmtheit. Dem Kenner ein Genuß, dem Lernenden ein werter Schatz.“

Dr. Fritz Böckel (Tägl. Rundschau): „Neben der lichten, lebendigen und warmherzigen Darstellung verdient die großzügige Auffassung der Aufgabe das höchste Lob.“

Dr. E. Thijssen (Oberhess. Ztg.): „Mir ist keine ausführliche Deutsche Literaturgeschichte bekannt, die in ähnlich volkstümlicher Weise ohne tendenziöse Verfärbung und in gleich behaglich-gediegener, oft auch kunstvoller Darstellung bei vorzüglicher Ausstattung und billigem Preis ebensosehr für den weitesten Kreis der Gebildeten zu empfehlen wäre.“

C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung Oskar Beck München

Shakespeare

Der Dichter und sein Werk

von Max J. Wolff

Zwei Bände. 30 und 31 Bogen 8°. Mit einer Nachbildung des Droeshout- und des Chandos-Porträts in Gravüre. In Leinwand gebunden M. 12.—, in feinstem Liebhaberband M. 17.—. (Soeben vollständig geworden!)

Aus den Urteilen:

Geheimrat Dr. Max Drehtler (Karlsruher Zeitung): „Die in zwei Bänden vornehmster Ausstattung vorliegende Arbeit darf als ein Meisterwerk von allseitiger hoher Vollendung bezeichnet werden; ebenbürtig tritt sie neben die allbekanntesten großen Darstellungen des C. S. Beck'schen Verlags in München, den Goethe von Albert Bielschowsky und den Schiller, der gleichzeitig die schöne umfassende Bearbeitung durch Berger, und die geniale Würdigung durch Kühnemann erfahren hat. Nun ist auch Shakespeare, den wir Deutschen neben Goethe und Schiller gleich wie einen der unseren unentbehrlich halten und unverlierbar lieben, durch eine ebenso prachtvolle Bearbeitung unserem ganzen Verständnis erschlossen. Denn wenn Goethe, wie Albert Bielschowsky richtig bemerkte, vielfach des Interpreten bedarf, um voll verstanden zu werden, so trifft dies für Shakespeare wohl in noch höherem Maße zu.“

Dr. Eugen Kilian (Literarisches Echo): „Wolffs vortreffliches Buch steht unter den Werken, die in schöner und geschmackvoller Form ein Gesamtbild von Shakespeares geistiger Persönlichkeit und seiner Zeit zu geben suchen, in vorbersteter Reihe und verdient die weiteste Verbreitung in allen Kreisen des deutschen Volkes.“

Professor Dr. Hermann Conrad (im Tag): „Hohes Lob verdient der erstaunliche Fleiß, mit welchem der Verfasser die ältere und vor allem die neueste Shakespeare-Literatur bewältigt hat, um ein auf der Höhe heutiger Forschung stehendes Werk zu schaffen.“

Kunstwart: „Man kann voraussagen, daß das Werk sich durch seine frische und klare Darstellung einen weiten Leserkreis gewinnen wird.“

Dr. Moriz Roder (Die Zeit): „Über die Summe unserer kunstwissenschaftlichen Bildung verfügt Max J. Wolff als wahrer Meister. In allen Sätteln der Kritik ist er heimlich. Er ist Kulturhistoriker, Philolog, Dramaturg und Kunstphilosoph in einer Person und ein durchaus freier, unabhängiger Geist, der sich keiner Autorität beugt, nichts annimmt, was er nicht selbst geprüft hat, und der dabei in seinem Buche doch alles vereinigt, was die kaum übersehbare Shakespeareforschung an positiven und auch an negativen Resultaten errungen hat.“

Franz Servaes (Neue Freie Presse): „Es gelingt dem Verfasser in ungewöhnlich hohem Grade, uns die Persönlichkeit Shakespeares in ihrem historischen Gefüge zu vergegenwärtigen. Die Art, wie das zeitliche und örtliche Milieu hierzu verwandt wird, ist in ihrer methodischen Anwendung schlechtweg meisterhaft.“

Dr. E. Traumann (Frankfurter Zeitung): „Zunächst ist das Werk durch eine in deutschen Landen sehr seltene Eigenschaft ausgezeichnet: es ist vorzüglich geschrieben. Klar und doch lebendig; bei aller Wissenschaftlichkeit für jedermann verständlich und genussreich, weil es die reichen Früchte mühsamer Arbeit unaufdringlich und in schmackhaftester Gestalt darbietet; dabei in allen Fragen von durchaus selbständigem Urteil und besonders im wichtigsten Punkte, der Erfassung des künstlerischen Momentes, von einer Festigkeit, Reife und Durchbildung, daß man sich bald ohne Bedenken der Führerschaft des Darstellers überläßt.“

C. S. Beck'sche Verlagsbuchhandlung Oskar Beck München

Grillparzer

Sein Leben und seine Werke

von Aug. Ehrhard, Deutsch von Moriz Needer

Mit Porträts und Facsimiles

VI, 531 Seiten 8°

In Leinen M 7.50

„Ein scharf umrissenes, aus dem besten Material hergestelltes Bild von der Persönlichkeit Grillparzers nach der menschlichen wie nach der künstlerischen Seite.“ Neue Freie Presse
„Als die Beste der bisherigen Grillparzer-Biographien zu rühmen und zu empfehlen.“
Janus, Blätter für Literaturfreunde

Goethe- und Schillerstudien

Eine Sammlung wissenschaftlicher Arbeiten über die klassische Literatur der Deutschen. Herausgegeben von Dr. Robert Petsch

Erster Band:

Freiheit und Notwendigkeit in Schillers Dramen

von Dr. Robert Petsch

Privatdozenten an der Universität Heidelberg

19 Bogen 8°

Geheftet M 6.—, gebunden M 7.—

Die Idee im Drama

bei Goethe, Schiller, Grillparzer, Kleist

von Dr. Michael Lex

IV, 314 Seiten 8°

Geheftet M 4.—, gebunden M 5.—

Hubert Roetteken: Poetik

Erster Teil: Vorbemerkungen. Allgemeine Analyse der psychischen Vorgänge beim Genuß einer Dichtung

20 Bogen 8°

Geheftet M 7.—, gebunden M 8.—

C. S. Beck'sche Verlagsbuchhandlung Oskar Beck München

Soeben ist erschienen:

Zwischen Dichtung und Philosophie

Gesammelte Aufsätze von Johannes Volkelt

Professor der Philosophie an der Universität Leipzig

VII, 389 Seiten gr. 8° In Leinen M 8.—, in Halbfranz M 10.50

Inhalt: I. Lebens- und Weltgefühle in der Lyrik des jungen Goethe — II. Fausts Entwicklung vom Genießen zum Handeln in Goethes Dichtung — III. Die Philosophie der Liebe und des Todes in Schillers Jugendgedichten — IV. Was Schiller uns heute bedeutet — V. Jean Pauls hohe Menschen — VI. Grillparzer als Dichter des Willens zum Leben — VII. Grillparzer als Dichter des Romischen — IX. Die Lebensanschauung Friedrich Theodor Vischers — X. Kunst, Moral und Kultur — XI. Bühne und Publikum

System der Ästhetik

von Johannes Volkelt

Erster Band. XVII, 592 Seiten gr. 8° In Leinwand geb. M 12.—

„Da es nicht des Ortes ist, von dem Reichtum des Inhalts auch nur eine kurze Uebersicht zu geben, und noch weniger meine Sache, über Einzelheiten, die mir nicht zusagen, mit dem Verfasser rechten zu wollen, so darf ich nur herzlichsten Dank und aufrichtige Bewunderung nicht unausgesprochen lassen sowohl für die eigene großartige Leistung des Werkes als auch für die gerechte und anerkennende Beziehung der großen Vorgänger und rüstigen Mitarbeiter an dem umfangreichen ästhetischen Gebiet.“
Min. Rat Dr. A. Baumeister in den „Lehrproben“

Ästhetik des Tragischen

von Johannes Volkelt

Zweite neubearbeitete und stark vermehrte Auflage

488 Seiten gr. 8° Eleganter gebunden M 10.—

„Jeder, der nicht theoretisch voreingenommen ist, muß anerkennen, daß die vor Volkelt vorhandenen Theorien des Tragischen, soviel Wertvolles sie auch enthalten, sich mit der reichen, vielgestaltigen Fülle dessen, was uns in den Dichtungen als tragisch ergreift, keineswegs decken, ja meistens sogar von recht unduldsamer Art sind. Hier aber haben wir es nicht mit einem Buche zu tun, in welchem ästhetischer Doktrinarismus uns anlangweilt.“
Adolf Matthias in der Düsseldorfer Zeitung

C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung Oskar Beck München

□ Goeben erschienen □

An des Daseins Grenzen

Geschichten und Phantasien

von Max Haushofer

(Nachgelassenes Werk)

„Mit diesem Buche möchte ich als Abgeschiedener noch zu meinen Lieben und zu andern sinnigen Menschen reden — aus dem Dunkel des Jenseits heraus!“ Max Haushofer

VI, 264 Seiten 8°

Gebunden M 4.—

Kater Murr und seine Sippe

Von der Romantik bis Scheffel und G. Keller

von Dr. Franz Leppmann

86 Seiten 8°

Gebunden M 2.—

Peter Cornelius als Mensch und als Dichter

Von Dr. Emil Sulger-Gebing

129 Seiten 8°

Gebunden M 2.50

C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung Oskar Beck München

August Sperl

Die Söhne des Herrn Budiwoj

Billige Volksausgabe in einem Bande

1.—5. Tausend (Seeben erschienen!) Gebunden M 6.—

Ausgabe in zwei Bänden in größerem Druck

5. Auflage Geheftet M. 10.—, gebunden M 12.—

Aus den Urteilen:

Heinrich Hart in „Belhagen und Alafings Monatsheften“: „. . . Es gibt wenige Romane, die man dem deutschen Volk als ein Hausbuch, von Geschlecht zu Geschlecht zu vererben und im häuslichen Kreise wieder und wieder zu lesen und zu besprechen empfehlen kann. Die ‚Söhne des Herrn Budiwoj‘ sind ein solches Buch; jedem, den Jungen wie den Alten bietet es etwas, und sein Schatz an dichterischer, nationaler und seelischer Anregung ist so leicht nicht auszuschöpfen.“

Dr. Robert König im „Daheim“: „Auf dem Gebiete des geschichtlichen Romanes ist Gustav Freytag ein würdiger Nachfolger erstanden in August Sperl. . .“

Dr. Ludwig Holtzof in „Ueber Land und Meer“: „Sperl nimmt den historischen Roman da auf, wo Scheffel ihn in seinem ‚Ekkehard‘ gelassen, und führt ihn wohl noch über dessen Ziel hinaus. . . Zeit und Persönlichkeit werden mit realistischer Kraft geschildert, aber noch echter und unverfälschter leuchtet aus der Darstellung der Geist hervor, von dem jene Tage erfüllt waren, ein Geist, der sich in den einzelnen Gestalten der Dichtung mit charakteristischer Treue wieder spiegelt.“

Max Borberg in der „Neuen Preussischen (Arenz-)Zeitung“: „Seit C. F. Meyer hat kein Erzähler so unmittelbar und tief in Anschauung und Geist einer weit entlegenen Zeit einzuführen vermocht. . . Durch das Werk geht ein ernster tief christlicher Zug.“

Dr. Hermann Dejer in der „Christlichen Welt“: „. . . Gerade dadurch ist dieser Roman ein verpflichtendes Buch, daß er die Ueberzeugung im Leser erweckt, daß Seelenadel ein köstliches Ding ist. Ein Buch für Alte, um sich zu prüfen, ob sie Treue gehalten haben, ein Buch für Junge, um die Wange von der Glut aufleuchten zu lassen, die die Offenbarung adliger Seelen in jungen Herzen entzündet.“

C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung Oskar Beck München

Statuen deutscher Kultur

Herausgegeben von Will Vesper

— Bisher erschienen folgende Bändchen —

1. Die Germania des Tacitus. Leicht geb. M. 1.20, in Leder M. 3.—
2. Hartmann von Aue: Der arme Heinrich. Leicht geb. M. 1.60, in Leder M. 3.—
3. Das Hohelied Salomonis in 43 Minnekliedern. Leicht geb. M. 1.20, in Leder M. 3.—
4. Luthers Dichtungen. Leicht gebunden M. 1.80, in Leder M. 3.50
5. Borgeothesche Lyriker. Leicht geb. M. 1.80, in Leder M. 3.50
6. Hölderlins Dichtungen. Leicht geb. M. 1.60, in Leder M. 3.—
7. Jean Pauls Träume. Leicht geb. M. 1.20, in Leder M. 3.—
8. Meier Helmbrecht von Bernher dem Gärtner. Leicht geb. M. 1.80, in Leder M. 3.—
9. Novalis Märchen. Leicht geb. M. 1.60, in Leder M. 3.—
10. Brentanos Gedichte. Leicht geb. M. 1.80, in Leder M. 3.50
11. Deutsche Gedichte des 17. Jahrhunderts. Leicht geb. M. 1.80, in Leder M. 3.50
12. Geyners Idyllen. Leicht gebunden M. 1.60, in Leder M. 3.—
13. Die Geschichte von Gisl dem Geächteten. Leicht gebunden M. 1.60, in Leder M. 3.—
14. Eichendorff: Dichter und ihre Gesellen. Leicht gebunden M. 2.50, in Leder M. 4.50
15. Eichendorffs Gedichte. Leicht geb. M. 1.20, in Leder M. 3.—
16. Philipp Otto Runge: Gedanken und Gedichte. Leicht gebunden M. 1.80, in Leder M. 3.50

Hermann Hesse (zur Veröffentlichung an den Verleger): „Es ist mir ein Vergnügen, Ihnen zu sagen, daß ich an diesem sehr guten und dankenswerten Unternehmen eine wahre Freude habe. Ich wünsche den „Statuen“ eine große Verbreitung.“
Rudolf Herzog (Berliner Neueste Nachrichten): „Ziehen wir bis heute die Summe, so bleibt ein starkes und freudiges Interesse für die Folgererscheinungen der Sammlung, die nationales Empfinden und nationalen Stolz zu stärken und zu festigen mitberufen ist.“

Prof. Th. Achelis (Die Literatur): „Ein Unternehmen, das im besten Sinne des Wortes national genannt werden darf.“

Deutsche Zeitung: „Es ist kein Zweifel: diese Sammlung kommt einem lebhaften Bedürfnis der Zeit entgegen, dem Bedürfnis, Art und Wesen unserer Vorfahren aus erster Hand kennen zu lernen.“

Münchener Neueste Nachrichten: „Es kann nach den bisher vorliegenden Proben füglich gesagt werden, daß die Statuen deutscher Kultur geeignet sind, die schönsten Blüten mittelalterlicher Kultur in Poesie und Prosa aufleben zu lassen.“

Ferdinand Gregori (Volkserzieher): „... Ein voraussetzungsloses ästhetisches Genießen wird hier möglich ...“

Der Tag: „Die Fortsetzung der prächtigen Sammlung begrüßen wir mit großer Freude.“

C. S. Beck'sche Verlagsbuchhandlung Oskar Beck München