



Friedrich von Schiller.

Nach einem Stich von Mandel-Kepher nach A. Graff (1787).

Dichter-Biographien.

Erster Band:

Friedrich von Schiller.

Von

Rudolf von Gottschall.

Mit Schillers Bildnis.

3879 - 80

Leipzig.

Druck und Verlag von Philipp Reclam jun.



Friedrich von Schiller

von

Rudolf von Gottschall.



Friedrich von Schiller.

In dem Städtchen Marbach am Neckar wurde von bürgerlichen Eltern im Jahre 1759 der deutschen Nation ein Dichter geboren, welcher Klopstocks Schwung, Goethes Formensinn, Lessings geistige Schärfe in sich vereinigte und diese seltene Vereinigung glänzender Vorzüge in den Dienst der höchsten geistigen Interessen, vor allem der tragischen Bühne stellte.

Ob Friedrich Schiller am 10. oder 11. November geboren worden, darüber schwankten die Angaben; die Schillerforscher haben sich für den 10. November entschieden, den Geburtstag Luthers, der mit derselben durchgreifenden geistigen Energie wie Schiller der deutschen Sprache sein Gepräge aufgedrückt und die Gedankenwelt des deutschen Volks auf lange Zeit hinaus bestimmt hat. Jedenfalls fiel der Geburtstag Schillers in eine bedeutsame Epoche der deutschen Geschichte, in die Zeit des Siebenjährigen Kriegs, und sein eigener Vater stand in dem Heerlager desselben, als die Kunde von der Geburt des Sohnes ihn erfreute. Johann Kaspar Schiller, einer Familie wackerer Dorfschulzen und Bäckermeister entstammend, hatte sich allmählich durch tüchtige Charakterkraft aus untergeordneten Verhältnissen emporgearbeitet. Ohne jede Bildung von Hause aus, anfänglich Lehrling von Barbieren und Dorfchirurgen, doch von unbestimmtem Drang nach Abenteuern in die Welt hinausgetrieben, beteiligte er sich teils als

Feldscher, theils als Soldat an dem Oesterreichischen Erbfolgekrieg in den Niederlanden. Nach seiner Heimkehr im Jahre 1749 lernte er bei einem Besuch in dem freundlich gelegenen Städtchen Marbach die Tochter eines Bäckermeisters Rodweiß kennen, des Gastwirts zum Goldenen Löwen. Elisabetha Dorothea machte großen Eindruck auf ihn; sie war ein stattliches Mädchen von hoher, schlanker Gestalt, rotblondem Haar, etwas kränklichen Augen, doch von gewinnendem mildfreundlichem Gesichtsausdruck. Der Wundarzt und die Bäckers-tochter schritten am 22. Juli 1749 zum Traualtar; so gering die Aussteuer der Braut, so dürftig das Vermögen des Brautpaars war, so sollten sich doch die Verhältnisse noch verschlechtern. Der Schwiegervater verlor durch Überschwemmungen des Neckar sein Vermögen und mußte sich mit der Stelle eines Thorwarts in ärmlicher Hütte begnügen. Die Einnahmen des Wundarztes waren sehr unbedeutend und so entschloß sich Johann Kaspar, wieder Kriegsdienste zu nehmen. Er trat in das Regiment Prinz Louis ein als Fourier, lebte jahrelang getrennt von seiner Frau, zog im Jahre 1757 mit in den Krieg gegen Preußen, wurde zum Fähnrich ernannt und nach manchen soldatischen Abenteuern in böhmischen Lagern, wo er als Feldscher, ja als Feldgeistlicher wirksam war, zum Lieutenant. Er kehrte dann ins Württembergische zurück, lebte mit seiner Frau zusammen, welche ihm bereits 1757 eine Tochter, Christophine, geboren hatte, und zog wieder ins Würzburgische mit dem von Romannschen Regiment, als ihm 1759 ein Sohn geboren wurde, der in der Taufe den Namen Johann Christoph Friedrich empfing. Honoratioren des Städtchens und der Kommandeur des Regiments wurden seine Paten.

Die Eindrücke des soldatischen Lebens waren lebendig in dem Gemüt der Mutter, als sie den Sohn unter dem Herzen trug. Die Sorge um den abwesenden Gatten, die Briefe aus den Feldlagern verstärkten diese Eindrücke; Säbelgerassel ertönte an der Wiege des Kindes. So gering die Lorbeern

der Württemberger in diesem Kriege waren, so bedeutend war der Ruf der Schlachten Friedrichs von Preußen selbst im feindlichen Lager. Zur Zeit als der Frankfurter Patriciersohn Goethe nach seinem eigenen Geständnis „preussisch, oder um richtiger zu reden, Fritzisch gesinnt war“ und sich der Siege des Königs erfreute, mochte auch der um zehn Jahre jüngere Knabe in Marbach bei seinem Spielzeug viel von diesen Siegen sprechen hören, wenn auch nicht zu Gunsten des Siegers. Doch der soldatische Geist und der Sinn für kriegerische Bravour wurde dem jungen Schiller schon von der Wiege her eingepflanzt, und er hat ihn nie verleugnet, nicht in seinem Jugendgedicht „Die Schlacht“, nicht in seinen Dramen, in denen es fast nirgends an dem Schwung kriegerischer Aktionen fehlt. Und wenn sein Vater in einem ruhmlosen böhmischen Heerlager längere Zeit verweilte, so sollte der Sohn dafür ein anderes böhmisches Lager, das Lager der Wallensteiner, zu unsterblichem Ruhme bringen und dem soldatischen Geist mit dieser Dichtung ein dauerndes Denkmal setzen.

Die Mischung väterlicher und mütterlicher Eigenschaften, die man bei dem Sohne voraussetzen durfte, war jedenfalls eine glückliche. Er hatte zwar von der Mutter nicht, wie Goethe, die Frohnatur und die Lust am Fabulieren erben können, doch dafür inniges und tiefes Gemüt, dichterische Empfänglichkeit, die sich an Uz und Klopstock erfreute, jenen hochgestimmten Sinn, welchen auch die Tochter Christophine zeitlebens bewahrte. Vom Vater aber überkam er die soldatische Kernnatur, den unermüdblichen Eifer, mit welchem dieser das früher Versäumte im Lernen ohne Lehrmeister selbstthätig nachholte, die feste männliche Entschlossenheit und zugleich einen abenteuernden Zug, der sich bei dem Sohn in poetische Empfindungen umsetzte, aber auch in dem bewegten Jugendleben desselben ausprägte.

Die ersten vier Jahre verlebte der junge Schiller in Marbach, ausschließlich der Pflege der Mutter anheimgegeben,

da der Vater sich meistens auswärts in militärischen Stabsquartieren aufhielt. Im Jahre 1769 wurde dieser als Werbeoffizier nach Lorch versetzt; hier in dem düstern tannenumkränzten Waldthal lebte er mit seiner Familie zusammen, doch in einem widrigen Beruf und unter ungünstigen Verhältnissen. Der Knabe fand hier in dem patriarchalisch ehrwürdigen Pfarrer Moser einen ebenso freundlichen wie tüchtigen Lehrer, der ihn auch in die Anfangsgründe des Lateinischen einweihete. Er hat demselben später in seinen „Räubern“ ein Denkmal gesetzt. Hier erwachte auch in dem Knaben unter den Einflüssen eines so schönen Vorbildes die Neigung für den geistlichen Beruf. Er fing oft selbst an zu predigen, stieg auf einen Stuhl und ließ sich von seiner Schwester eine schwarze Schürze als Kirchenrock umhängen. Die Mischung biblischer Andacht mit einer Naturandacht, welche das Göttliche in inniger Hingebung an den Reiz und Duft der Landschaft, den freien und frischen Hauch des Alllebens zu erfassen sucht, lag tief im Sinne der Zeit; sie hatte in Klopstock einen dichterischen Vertreter gefunden. Schillers Mutter war ganz in solchen Empfindungen aufgewachsen. Die Höhenzüge um Lorch boten schöne Aussichtspunkte, und wenn die Mutter an Sonntagsmorgen mit den Kindern über die Waldhügel durch die stille Landschaft schritt, da pflegte sie gern irgend einen biblischen Text auszulegen. Einmal, als sie von dem Spaziergang Christi mit den Jüngern nach Emmaus sprach, übermannte alle ein tiefes Naturgefühl, verstärkt durch solche biblische Erinnerungen, und sie brachen in Thränen aus. Auf diesem Wege lag Jean Paul, war man bei Klopstock vorbeigekommen; doch die energische württemberger Soldatenzucht ließ diese träumerische Schönseligkeit in dem jungen Schiller nicht zur Geltung kommen.

Hier in Lorch übte auch der Vater großen Einfluß auf den Sohn aus. Lieutenant Kaspar Schiller, war nicht weniger fromm, als seine Gattin; er hat im Kriegsleben oft geholfen Gottesdienst abhalten; er hatte eine Anzahl von Gebeten in

Prosa und Versen verfaßt, in klarer, gutgeordneter Prosa und in steifen, korrekten Versen, denen es nicht an seltsamen Wendungen fehlte. Da die Religion doch überall das Stichblatt ist, so suchte er auch seinen Kindern eine religiöse Gesinnung einzusflößen. Doch er war keineswegs einer von den Stillen im Lande! Nicht bloß die Angelegenheiten des soldatischen Dienstes nahmen seine Thätigkeit in Anspruch; auch sonst beschäftigte er sich mit mancherlei, was Lebenserfahrung bei seinen kriegerischen Wanderzügen und rege Wißbegier ihm nahe gebracht hatten; ja der seriöse Herr erschien als ein im Grunde abenteuerlicher, schiefser, meist über seltsamen Gedanken und Entwürfen brütender Kopf; so lautete ein Urtheil über ihn, gewiß aber ein einseitiges. Denn wenn sein Geist auch über den nächsten engen Wirkungskreis hinausstreben mochte, ein Streben, das er jedenfalls auf den begabteren Sohn vererbt hat, so legt doch seine 1767—68 erschienene Schrift: „Akademische Beiträge zur Beförderung des bürgerlichen Wohlstandes“ Zeugnis ab von einem gesunden, tüchtigen Verstand und nicht ungewandter Darstellung. Die Schrift wurde, wie er selbst berichtet, als eine sonderbare Erscheinung von einem Offizier und auch der leidlichen Schreibart wegen gut aufgenommen. Der Verleger war Christoph Friedrich Cotta. So war der Trieb sich schriftstellerisch zu bethätigen, schon im Vater lebendig — und der Sohn trat recht früh dies väterliche Erbe an. Auch beschränkte sich der alte Schiller in seinen Abhandlungen über Ackerbau, Obstbau, Weinbau, nicht bloß auf die Darstellung des Einzelnen, die er meist auf eigene Beobachtungen gründete, sondern er knüpfte stets allgemeine Betrachtungen daran, da ihm die Wohlfahrt der Gesellschaft wichtiger dünkte als das Privatglück des Einzelnen. Das ist die Denkweise eines philosophischen Kopfes — und auch hierin sehn wir etwas Gleichartiges bei Vater und Sohn. Aus einer Menge von Erfahrungen zog er dann klare und feste Schlüsse; „nun,“ sagte er, „studiere ich auf neue Vorteile und wenn ich dann glaube, etwas Schickliches ausgedacht zu



haben, so kommt es mir beinahe so lustig für als wenn der Mathematiker einen Lehrsatz gefunden oder der Poet die wohlgerathenen Verse noch ganz warm seiner Phyllis vorliest.“ Von dem großangelegten Werk erschien indes nur der erste Band.

Im Jahre 1766 wurde der Vater nach Ludwigsburg zu seinem Regiment versetzt; er hatte, müde des unerquicklichen Berufs als Werbeoffizier, dem man sogar lange Zeit die Löhnung vorenthielt, auf Abberufung angetragen. Aus einem einsamen Waldthal fand sich der Knabe auf einmal in ein lautbewegtes Treiben versetzt. In Ludwigsburg hatte Herzog Karl seine Wohnung aufgeschlagen; hier führte er mit seinen Maitressen und Offizieren ein wildes Leben. In einem großen Opernhause, das er hier hatte erbauen lassen und in welches die Offiziere mit ihren Familien freien Zutritt hatten, wurden mit glänzender Ausstattung Opern und Ballette aufgeführt. Die Bühne, die für französische Lustspiele geschlossen blieb, ließ sich für größere Darstellungen nach hinten öffnen; dort wurden großartige Evolutionen ausgeführt und ganze Regimenter in große Schaukämpfe verwickelt. Welchen Eindruck mußten diese Schauspiele auf das Gemüt des Knaben machen, der bisher nur das stille Leben eines Landstädtchens kannte! Er spielte alsbald Theater mit Papierfiguren, dann auch mit den Geschwistern und Schulkameraden, obschon sein Feuereifer bei der Darstellung alles übertrieb, wie er denn auch später bei schauspielerischen Versuchen und auch als Vorleser nie Glück hatte, weil ihm seine innere Begeisterung, gleichmäßig fortflutend, keine Schattierungen und Übergänge gestattete.

In der lateinischen Schule zu Ludwigsburg machte der Knabe gute Fortschritte; gerade für die lateinische Sprache bewies er Geschick und Talent. In den untern Klassen war er frohen Muts, tummelte sich mit den Genossen in muntern Spielen; später kam eine trübere Neigung über ihn, wie dies oft in Epochen körperlicher und geistiger Entwicklung der Fall ist; er wurde verschlossen und sonderte sich von den Gespielen ab; auch die Lehrer waren weniger mit ihm zu-

frieden. Je reifer er wurde im Denken, desto mehr entwickelte sich in ihm der Trotz gegen die strenge Schuldisciplin und der stille Widerspruch gegen das orthodoxe Christentum, gegen das sich sein Denken sträubte, während sein Gefühl noch immer im Bann der andächtigen Stimmungen seiner frommen Häuslichkeit blieb. Zwei Konfirmationsgedichte, ein deutsches und ein lateinisches, die er an dem wichtigen Lebens-tage der Mutter und dem Vater überreichte, zeugten dafür, daß er noch im innersten mit der Laufbahn einverstanden war, die er seit seinen ersten Predigtversuchen in dem Wald-thal von Lorch sich erwählt hatte.

Auch Schillers erster dramatischer Versuch gehörte dem religiösen Gebiete an; es war ein Schauspiel: „Die Christen“ und behandelte das Märtyrertum der ersten Bekenner der neuen Religion. Die französische Tragödie einerseits, welche solche Märtyrerstoffe liebte, anderseits Klopstock, welcher die Vorliebe für biblische Stoffe in Deutschland eingebürgert, mochten bestimmend auf diese ersten dramatischen Federproben des Knaben einwirken; auch einen „Absalon“ hat er gedichtet.

Die lateinische Schule war die Vorbereitung zu den Klosterschulen des Landes, in denen die künftigen Theologen für die Universität herangebildet wurden, und als Schiller die lateinische Schule absolviert hatte, stand er im Begriff, die geistliche Gewandung dieser Klosterschulen anzuziehen.

Dem vielgeschmähten wüstyranischen Herzog Karl Eugen von Württemberg verdankt es das deutsche Volk, daß ein großer Dichter ihm nicht an eine Fakultät verloren ging, die als höchste dichterische Blüte nur einen Herder zeitigen konnte, daß Schiller nicht die Kanzel eines württembergischen Dorfpfarrers bestieg, statt der deutschen Nationalbühne seinen Genius zuzuwenden.

Der Herzog hatte im Jahre 1773 auf der Solitude eine Militärakademie gegründet, deren Aufschwung seine lebhafteste Sorge in Anspruch nahm. Er suchte geeignete Schüler für dieselbe zu gewinnen, der junge Schiller wurde ihm vom

Professor Zahn empfohlen; der Herzog erbot sich, ihn kostenfrei in seinem Institut erziehen zu lassen. Anfangs sträubte sich Hauptmann Schiller gegen die herzogliche Gunst; der Lebensberuf des Sohnes war ja von der Familie ein für allemal festgesetzt worden und auf der Akademie gab es keine Lehrstühle für Theologen. Doch der Herzog bestand auf seinem Verlangen und ein solcher Gnadenbeweis ließ sich nicht hartnäckig ablehnen. Im Februar 1773 bezog der junge Schiller die Akademie, welcher er acht Jahre lang angehören sollte, um die Rechtswissenschaft zu studieren.

Streng war hier die militärische Zucht und nach der Uhr geregelt; Essen, Schlafen, Arbeiten, Beten, alles ging maschinen- und reglementsmäßig vor sich. Nicht minder streng war die Sonderung der Stände; die Kavaliersöhne, die Eleven, und zwar diese wiederum theils Offiziers-, theils Honoratiorensöhne, die Söhne unbemittelter Eltern ohne Stand und Rang: alle bildeten besondere Abteilungen mit eigenen Vorgesetzten. Für die Entwicklung selbständiger Eigenart bot die Anstalt keinen Raum; was außer dem Stunden- und Lehrplan lag, jedes eigene Schaffen, jede nicht vorgeschriebene geistige Beschäftigung war verpönt. Gleichwohl trieb Schiller, welcher das erste Jahr seines dortigen Aufenthalts noch nicht seiner Fachwissenschaft, sondern allgemeinen Studien widmete, ganz heterogene Wissenschaften und naschte, wie er selbst an einen Freund schrieb, im Garten der Pieriden manche verbotene Frucht. Er las die Werke der deutschen Dichter, die damals Ruf hatten oder gewannen; Klopstock begeisterte ihn zu einem langatmigen Epos: „Moses“; Gerstenbergs „Ugolino“ regte ihn zu den bereits erwähnten Stücken: „Absalon“ und „Die Christen“ an, welches letztere in der Zeit der Nero-nischen Christenverfolgungen spielte. Seine Fortschritte in den Studien waren dabei ungleich, indem ihn, außer seinen abschweifenden Neigungen, auch häufige Kränklichkeit an regelmäßiger Bewährung seines Fleißes hinderte. Seine äußere Erscheinung war damals unworthhaft, besonders in dem

Paradeanzug der Eleven, welcher außer dem falschen Zopf eine gepuderte Papillote in zwei Stagen an jeder Seite verlangte, außerdem Achselschnüre mit versilberten Knöpfen und Schuhe mit versilberten Schnallen, welche der Genauigkeit der militärischen Prüfung nicht immer standhielten, was ihre Sauberkeit und ihren Glanz betraf. Die lang aufgeschossene Gestalt, das rotblonde Haar, das bleiche Gesicht mit den Sommersprossen und den rotumgrenzten Augen: das alles konnte nur einen ungünstigen Eindruck machen. Später verschönerte sich indes der junge Schiller durch den geistigen Ausdruck seiner Züge.

Schon früh erwachte in seinem Geist der Widerspruch gegen den äußern Zwang; mit gleichgesinnten Genossen, Scharffenstein, Petersen und Hoven schloß er einen geheimen Bund, dessen Früchte meistens poetischer Art waren; doch der offene oder versteckte Trotz gegen das Gesetz der Subordination war die Seele der freundschaftlichen Verbindung.

Schillers intimster Freund Hoven hebt nicht bloß den Zug Schillers zur Dichtung hervor, von welchem nichts imstande sei, ihn abzubringen, sondern er berichtet auch schon, daß Schiller für die Tragödie, in welcher er sich bereits öfters versucht habe, den größten Geschmack zeige. Die Freunde hatten das neue Gebiet der Dichtung unter sich verteilt und in der That war Schiller die dramatische zugefallen. Hoven war der Lyriker, den Schiller selbst anregte, Oden im Stile von Klopstock und Lieder im Stile von Uz zu dichten, während der Elsäßer Wilhelm Petersen sich in der epischen Dichtung versuchte; doch wurden die Grenzen nicht so streng festgesetzt, daß sie nicht leicht erweitert werden konnten. Petersen dichtete gelegentlich auch ein Lustspiel wie er später den Ossian übersetzte.

Im Jahre 1775 verlegte der Herzog die Akademie nach Stuttgart, um seinen Frieden mit der Stadt zu machen, die sich ihm auch in letzter Zeit versöhnlicher gezeigt hatte. Gleichzeitig erweiterte er dieselbe, indem er auch das Studium der

Medizin in ihren Lehrplan aufnahm. Es wurde Umfrage bei den Zöglingen gehalten, wer sich dieser Wissenschaft zuwenden wolle; es meldeten sich mehrere Juristen, darunter auch Schiller, welcher abermals die Fakultät wechselte. Das trockene Studium der Jurisprudenz übte gar keinen Reiz auf ihn aus, auch war er bei der letzten Preisverteilung übergangen worden; so mochte er von der Medizin, welche doch in Bezug auf die Natur und den Menschen lebensvollere Anschauungen bietet als das in Verstandesbegriffen erstarrte Recht, sich lebhaftere Anregungen und bessere Erfolge versprechen. Doch schied er ungern von der Solitude, da sein Vater mit der ganzen Familie dorthin übergesiedelt war; der Herzog hatte dem thätigen Mann die Pflege der Gartenanlagen und Baumschulen anvertraut, welche unter seiner Leitung zu einer auch vom Auslande anerkannten Blüte gingen.

So fand sich Schiller in Stuttgart, unter dem Zwange derselben Disciplin, doch mit einem neuen Studium beschäftigt, dem er in der That größern Eifer zuwandte als der Jurisprudenz. Gleichzeitig aber erschloß sich ihm ein Reichthum geistigen Lebens, wie er ihn früher nicht geahnt hatte, in den Werken Shakespeares, auf welche ihn der Wink seines Lehrers Abel hingewiesen hatte, in Goethes und Rousseaus Schriften und manchen Produkten der deutschen Sturm- und Drangperiode. So streng die Aufseher der Anstalt waren, so wenig konnten sich die Lehrer doch den Einflüssen der Zeit entziehen und wiesen selbst die Schüler auf manche der tonangebenden Schriftsteller hin, wie mißliebige diese auch einem militärischen Gewalthaber sein mochten. In Frankreich der zersetzende Geist eines Voltaire, der revolutionäre eines Rousseau, in Deutschland Sturm und Drang, die alten Regeln zerbrechend, die trotzig Selbstherrlichkeit eines Götz, der schwärmerische Liebeswahnsinn eines Werther, überall die persönliche Freiheit bis in ihre äußersten Wagnisse verherrlicht: welcher Gegensatz gegen das starre Gesetz einer Zwangsanstalt,

in der fortwährend der eigene Wille unter die äußerlichste Vorschrift sich beugen mußte; welsch ein Gedankentumult in diesen Köpfen unter dem dreikantigen Hut, dem Zopf, den Papilloten! Die Poesie allein bot einen willkommenen Ausweg; auf ein Blatt Papier konnte man seine Gedanken und Empfindungen hinwerfen, ohne Verrat zu fürchten, solange es gut verborgen blieb. Schiller dichtete ein Trauerspiel: „Der Student von Massau“, das ganz unter dem Einfluß Werthers stand, und ein anderes: „Rosmus von Medici“, zu welchem ihn der „Julius von Tarent“ von Leisewitz die Anregung gegeben hatte. Noch immer aber entbehrten Schiller und seine Gefährten des Hochgenusses, ihre Erzeugnisse gedruckt zu sehen. Nun durften aber die Schüler der Karlschule nach einem Erlaß des Herzogs „bei sonst zu befahren habender scharfer Abndung“ nichts veröffentlichen; gleichwohl boten sie eine Sammlung ihrer Gedichte einem Tübinger Verleger an. Lange Zeit harrten sie vergeblich auf einen Bescheid; erst später erfuhren sie, daß der Buchhändler schon vor Jahren gestorben sei; da bot sich eine andere willkommene Gelegenheit, welche von Schiller sofort benutzt wurde. Balthasar Haug, ein Lehrer der Logik und der schönen Wissenschaften am Gymnasium und der Militärakademie, gab eine Zeitschrift „Das Schwäbische Magazin“ heraus, in welchem neben weiterschweifigen theologischen Abhandlungen auch lyrische Ergüsse ein Plätzchen fanden; ja der Herausgeber hatte als kaiserlicher Pfalzgraf sogar an zwei seiner Zöglinge den dichterischen Lorbeer verteilt. Einer derselben, Ständlin, wurde als ein großes Genie gepriesen. Die Lorbeeren Ständlins ließen Schiller nicht schlafen. Der Sohn des Professors Haug war ebenfalls ein Karlsruhler — und durch seine Vermittelung brachte Schiller zwei Gedichte im „Schwäbischen Magazin“ unter: 1776 den „Abend,“ ein Naturgedicht im Stile Hallers, worin der Jünger Klopstocks zum erstenmal den Reim anwandte, mit einem an die „Teilung der Erde“ erinnernden Verse: „Teil' Welten unter sie, nur, Vater, mir

Gefänge“, und 1777 den „Eroberer“, eine reinlose Ode mit mehr als Klopstockscher Überschwenglichkeit, mit einem grandiosen Schlußbild des Weltgerichts, dabei an Schubarts herausfordernde Muse erinnernd, doch bereits den hinreißenden Guß und Fluß ursprünglicher Begabung nicht verleugnend. Balthasar Haug verteilte nicht bloß Preise an die von ihm gekrönten Gymnasiasten: er führte auch seine lyrischen Mitarbeiter in seine Zeitschrift mit meist glänzenden Censuren ein. Von dem Dichter des „Abends“ meinte er, derselbe habe schon gute autores gelesen und bekomme mit der Zeit das os magna sonaturum, eine Prophezeiung, die in der That eingetroffen ist; denn das Großartige der Schillerschen Dichtweise ist damit treffend bezeichnet. Als Dichter des „Eroberers“ erhielt Schiller die Censur, der junge Dichter lese Klopstock und verstehe ihn beinahe; man wolle sein Feuer beileibe nicht dämpfen; auch fehle es nicht an nonsense, an Undeutlichkeiten und Übertreibungen, doch wenn die Feile dazu komme, werde er seinem Vaterlande Ehre machen. Auf diese Prophezeiungen ist indes geringes Gewicht zu legen, denn dem gekrönten Stäudlin hat Haug eine ebenso glänzende Zukunft prophezeit — und er gehörte und gehört zu den gänzlich verschollenen Poeten.

An ästhetischen Anregungen fehlte es indes auf der Militärakademie nicht; Professor Haug unterrichtete nicht bloß in der Logik, sondern auch in der guten Schreibart und schloß an eine Stilistik, welche für die Sprachrichtigkeit gegenüber dem Schwulst und Bombast eintrat, eine Poetik, welche zwar viel Veraltetes, aber doch manches Treffende wie in Bezug auf die Grundlagen des Dramas enthielt, das auch für Schillers Grundanschauungen maßgebend blieb. Gleichzeitig las der Philologe Rast über das griechische Trauerspiel und den Homer, ein anderer Docent, Drück, über den Vergil — und das regte Schiller zu einer Übersetzung einzelner Stellen der Aeneis an, welche unter der Überschrift: „Ein Sturm auf dem Tyrhener Meer“ in der „Schwäbischen Wochenschrift“ er-

schienen. Die Hexameter enden zwar auch in unreinen Daktylen, doch es war Kraft und Schwung darin. Vergil ist seitdem ein Lieblingsdichter Schillers geblieben, mit welchem er sich andauernd beschäftigte, wie später seine Übersetzung der Aeneis in den Wielandschen Oberonsstrophen bewies.

Ein anderes Gedicht Schillers, das auch im „Schwäbischen Magazin“, 1777 erschien, verherrlicht den Kaiser Joseph, der unter dem Inkognito eines Grafen von Falkenstein Stuttgart und die Karlschule besuchte. Das war ein Gegenbild gegen den „Eroberer“; er feierte den Kaiser als den „Schmuck der Prinzen“:

O schreibt es in das Buch der Zeiten,
Daß Prinzen jezt um Freundschaft streiten
Und wie ihr Herz die Menschheit ehrt!

Mit diesen Ergüssen hielt Schiller sich schadlos für die höfischen Festreden und Festdichtungen, zu denen er von dem Herzog, der viel auf seine Begabung hielt, bisweilen herangezogen wurde. Da feierte er den Geburtstag der Gräfin von Hohenheim bald in Prosa, bald in Versen, einmal im Namen der Akademie, einmal in demjenigen der Ecole des Demoiselles, die nach ähnlichem Muster eingerichtet war, und immer gelang es ihm, sich mit taktvoller Gewandtheit seiner Aufgabe zu entledigen, so schwer es ihm in dem letzten Falle werden mochte, den Empfindungen der jungen Mädchen einen angemessenen Ausdruck zu geben. Bisweilen trat er auch in Schauspielaufführungen, die zu Ehren der Gräfin veranstaltet wurden, als Mitwirkender auf. In der Regel bestanden dieselben in allegorischen Festspielen; einmal aber wurde auch Goethes „Clavigo“ aufgeführt und Schiller spielte die Titelrolle so kläglich, daß er lange Zeit deshalb die Zielscheibe des Spotts seiner Genossen blieb. Zu dieser unglücklichen Wahl hatte ihn vorzugsweise des Dichters Anwesenheit in der Karlschule bestimmt. Goethe, mit dem Herzog Karl August von einer Schweizerreise zurückkehrend, besuchte die Akademie und wohnte einer Preisverteilung bei.

Er stand zur Linken des Herzogs von Württemberg, während zur Rechten desselben Karl August stand. Welchen unaussprechlichen Eindruck mußte nicht nur der Anblick des gefeierten Dichters, sondern auch die Auszeichnung, welche der gefürchtete Herzog diesem zu teil werden ließ, auf die jungen Zöglinge machen! Schiller sah hier zuerst, daß auch die Dichtkunst in Deutschland es zu hohen Ehren bringen kann — welch ein Sporn für sein geheimstes Wollen und Streben! Wie konnte der Schüler damals ahnen, daß er einst jenem Manne, zu dem er jetzt mit schüchternen Ehrfurcht empor sah, in naher Freundschaft verbunden sein würde!

Wenn Klopstock und Wieland damals in der Litteratur die Vertreter eines großen poetischen und sittlichen Gegensatzes waren, so lebten die beiden feindlichen Mächte oft in den Köpfen einer unklar gärenden Jugend friedlich nebeneinander und auch die Jünger der Militärakademie hatten ihre Stunden, wo sie von den erhabenen Ergüssen der Klopstock'schen Muse zu den frivolen Wieland'schen Grazien flüchteten. Wir erfahren, daß Schiller, Haug, Petersen und Hoven wetteiferten, die „Rosalinde im Bade“ zu besingen. Diese lyrischen Rezerereien stimmten wenig zu dem überschwenglichen Ton, der in den damaligen Freundschaftsbündnissen der Akademie herrschte. Jeder hatte seinen Mignon, seinen Herzensfreund. Derjenige Schillers war der Goldschmiedssohn Georg Friedrich Scharffenstein aus Mömpelgard, welcher anderthalb Jahre früher in die Akademie aufgenommen worden und der militärischen Abtheilung zugeteilt worden war; er war älter als Schiller, gefestigter, erfahrener und dieser gab sich ihm hin mit jenen unsagbaren Freundschaftsgefühlen, welche für jene Zeit charakteristisch waren, unserer Gegenwart aber ganz unverständlich geworden sind. Wie David und Jonathan, welche Klopstock in einem Wettgesang innige Zärtlichkeiten austauschen läßt, liebten sich die Freunde; Schiller richtete überschwengliche lyrische Ergüsse an seinem Scharffenstein; dieser begte nicht minder überschwengliche

Bewunderung für den jungen Dichter. Was beide füreinander fühlten, bei einsamen Mondscheinspaziergängen, das vermochte kein anderer nachzufühlen. Man würde bei dieser Episode aus Schillers Jugendleben nicht länger verweilen, wenn sie nicht so tiefe Wurzeln in ihm geschlagen, daß daraus später schöne blütenreiche Dichtungen hervorgegangen. Nicht bloß in den Briefen an Julius und Raphael spiegelt sich dies maßlose Freundschaftsgefühl — Carlos und Posa haben es länger als ein Jahrhundert in unserer Litteratur eingebürgert, auf unserer Bühne heimisch gemacht — eine Freundschaft mit allen Empfindlichkeiten der zartesten Neigung, auch nicht ohne einen gewaltsamen Bruch, der erst später seine Erklärung findet, seinen versöhnlichen Abschluß durch den Opfertod des Freundes. Und ein solcher Bruch blieb auch der Freundschaft der jungen Militäreleven nicht erspart. Zwei Halbfranzosen, Landsleute Scharffensteins, skeptische Naturen, blickten mit überlegenem Spott auf diese Gefühlschwelgerei. Scharffenstein begann auf einmal sich seiner Empfindungen zu schämen, übte an den ungestümen dichterischen Ergüssen des Freundes eine scharfe Kritik; immer kühler wurde das Verhältnis; zuletzt schrieb Schiller einen von leidenschaftlichen Empfindungen gleichsam innerlich erzitternden Absagebrief an den Freund, etwa wie man ihn an eine Geliebte schreibt, die uns verlassen hat oder die man selbst aufgibt. Doch blieben nicht alle Beziehungen zwischen Scharffenstein und Schiller gelöst; bis zu seiner Flucht aus Stuttgart, bei welcher Scharffenstein als wachthabender Offizier ein Auge zudrückte, finden wir die beiden noch mehrfach in einem mindestens freundlichen Verkehr.

Zunächst legte er indes seinen dichterischen Neigungen einen beschränkenden Zwang auf, um in seinem Fachstudium, der Medizin, Fortschritte zu machen. Er beschäftigte sich zwei Jahre fast ausschließlich mit derselben; natürlich flößten die Grenzgebiete, in denen physisches und geistiges Leben sich am nächsten berühren, ihm eine vorwiegende Theilnahme ein.

Dies beweisen die noch vorhandenen Rapporte des Eleven Schiller über einen gemütskranken Eleven und Freund. Daß er sich auch eifrig mit Anatomie beschäftigt, zeigen die ebenfalls erhaltenen Beobachtungen bei der Leichenöffnung eines Eleven. Bei den praktischen Vorstudien zu seiner Wissenschaft, besonders bei gleichgültigen Fällen zeigte sich indes Schiller oft zerstreut. Bei den Besuchen in den Krankenzimmern versäumte er oft die ärztlichen Fragen zu stellen und gab sich einer dichterischen Begeisterung hin, deren krampfhaftige Äußerungen die Kranken erschrecken und bei ihnen den Verdacht erwecken mußten, daß ihr Arzt an geistiger Störung leide. So war auch Schillers erster Versuch, die Reise zur Entlassung aus der Anstalt zu beweisen, nicht erfolgreich; er hatte als Thema zu einer Dissertation, die er öffentlich vor dem Herzoge verteidigen sollte, sich eine „Philosophie der Physiologie“ gewählt, in welcher er die schwierigsten Fragen über den Zusammenhang von Geist und Materie behandeln mußte. Das erste Kapitel dieser Abhandlung über das geistige Leben ist uns erhalten und von hohem Interesse, weil es uns zeigt, welcher auch philosophisch schöpferische Geist sich in dem jungen Schiller regte und wie gleichsam die deutschen Gedankensysteme der Zukunft in seine ahnungsvolle Seele ihren Schatten warfen. In den Fragen, die er aufwirft, liegen die Angelpunkte für die geistige Gedankenbewegung der Deutschen. Ist der Geist selbst Materie? Dann wäre Denken also Bewegung, der Geist vergänglich, Unsterblichkeit ein Wahn! Das ist, mit ausnehmender Kraft des Ausdrucks zusammengefaßt, die Quintessenz des Materialismus, wie er im 18. und auch im 19. Jahrhundert hervortrat. „Ist all unsere Vorstellung einer Welt nichts als ein aus unserm eigenen Selbst herausgesponnenes Gewebe? Täuschen wir uns selbst, wenn wir unsere Ideen und Empfindungen von außen zu empfangen glauben?“ Da haben wir Fichte und zum Teil Schopenhauers Welt als Vorstellung. „Deuten unser Geist und die Welt kraft eines von Ewigkeit festgesetzten

Zusammenhangs wie zwei gleichgehende Uhren auf ein und die nämliche Sekunde?" Da haben wir Schelling und Hegel! Die Lösung der Frage, wie sie der Eleve selbst versuchte, ist freilich unhaltbar; aber die schöpferische Tiefe eines Denkens, welches den großen Philosophen der Deutschen gleichsam vor-dachte und ihnen Aufgaben stellte, bleibt bewundernswert. Die Lehrer des Zöglings hatten freilich keine Ahnung von der geistigen Tragweite der Arbeit; sie tabelten den schwülstigen Stil, die Dunkelheit, die falschen Grundsätze, die verwegene Polemik, und nur der Herzog, der tiefer blickte als die Professoren, meinte, daß der junge Mann viel Schönes gesagt und besonders viel Feuer gezeigt habe. „Eben deswegen aber und indem solches wirklich noch zu stark ist, denke ich, kann die Dissertation noch nicht öffentlich in die Welt ausgegeben werden. Daher glaube ich, wird es auch noch recht gut von ihm sein, wenn er noch ein Jahr an der Akademie bleibt, wo sein Feuer noch gedämpft werden kann, so daß er alsdann einmal, wenn er fleißig zu sein fortfährt, gewiß ein recht großes Subjektum werden kann.“

Diese glänzende Prophezeiung, die dem wilden Herzog von Württemberg alle Ehre macht, zu erfüllen, nahm Schiller gerade in dem unglücklichen Jahre, das er wider alle seine Hoffnungen noch in der Anstalt zubringen mußte, den entscheidenden Anlauf; denn gerade dies Jahr 1780 ist das Geburtsjahr der „Räuber“. Anfangs drückte die ungünstige Entscheidung seinen Lebensmut nieder; in einem Briefe an den Vater eines Zöglings der Akademie, der verstorben war und dem er eine düstere Leichenphantasie widmet, des jungen von Hoven, schrieb er: „Wäre mein Leben mein eigenes, so würde ich nach dem Tode Ihres theuern Sohns geizig sein; so aber gehört es meiner Mutter und meinen ohne mich hilflosen Schwestern; denn ich bin der einzige Sohn und mein Vater fängt an, graue Haare zu bekommen.“ In dieser Stimmung vermochte ihn nur die Dichtkunst zu trösten, welcher er sich jetzt um so rückhaltloser hingab, als er glaubte,

für das medizinische Examen bereits die nötige Reise zu besorgen.

Den Stoff zu den „Räubern“ mochte er sich schon von den zwei Jahren seiner ausschließlichen medizinischen Studien zurechtgelegt, einzelne Skizzen bereits damals entworfen haben ausgeführt und eigentlich geschaffen hat er das Werk erst in Jahre 1780. So ist es aber nicht als ein plötzlicher Erguß eines dichterischen Vermögens zu betrachten, welches über Nacht in Blüte schießt und eine ebenso plötzliche Frucht zeitigt sondern der Stoff hat sich erst zwei Jahre lang in seine Phantasie abgelagert, ist in seiner Seele allmählich gereift. Vermag doch allein die Zeit das organische Wachstum dichterischer Geburten zu fördern, indem sie mit sanfter Allmählichkeit eine sich abrundende Gestaltung erwirkt, doch auch mit unverhofften Lichtblicken überrascht, die bei langer Beschäftigung häufiger sind als bei rascher Bewältigung. Geschrieben wurden die „Räuber“ in einem Guß, daher die hinreißend Macht der Dichtung; geschaffen aber wurden sie in der zweijährigen Stille brütender Mußestunden, daher die feste unzerbrechliche Gliederung ihres Baues. In der That, noch nie hat ein dramatisches Erstlingswerk eine solche Beherrschung aller derjenigen Elemente gezeigt, welche Spannung und Wirkung auf der Bühne hervorbringen, noch nie hat man einem solchen Werk gegenüber mit gleicher Bestimmtheit sagen können: das ist ein dramatischer Genius ersten Ranges. Bei Shakespeare nicht, denn sein „Titus Andronicus“, sein „Pericles“, soweit das Stück ihm gehört, ragten kaum über die Versuche gleichzeitiger Bühnenschriftsteller hervor; bei Goethe nicht, denn sein „Götz“ war das Werk eines genialen Dichters, aber nicht das eines großen Dramatikers.

In Haugs „Schwäbischem Magazin“, im Jahrgang 1775, fand sich eine Erzählung, deren dramatische Bearbeitung dem jungen Schiller von seinem Freunde Hoven empfohlen wurde. Die Reime der Handlung der „Räuber“ lagen in ihr. Zwei Brüder spielten die Hauptrolle; der ältere, auf der Universität

leichtfertig und Schulden machend, schreibt Briefe an den Vater, die von dem jüngern Bruder unterschlagen werden; dieser will den Vater ermorden, weil er ihm zu lange lebt; der ältere vereitelt den Mordversuch und das Ganze schließt in verfühnlischem Sinne. Es sind die schwächernen Umrisse, denen Schillers mächtiger Geist, oft anziehend, oft allzu schroff ausführend, nie aber die feste Hand verleugnend, nachdrückliche Gestaltung gab. Die biblische Parabel vom „verlorenen Sohn“ bot dazu den Grundgedanken und die Grundstimmung, die ähnliche Handlung in „König Lear“, deren Helden die feindlichen Brüder Edgar und Edmund sind, manche anregende Vergleichung. Der edle Räuber Roque in Don Quixote gehört auch zu den Ahnherren des Karl Moor. Doch diese zusammengemischten Atome der Handlung und der Charaktere gestaltete nicht ein berechnender Geist, sondern das innerste Empfinden des jungen Dichters mit seinem energischen unwillkürlichen Zug; es war der Protest einer, wenngleich ins Maßlose schweifenden geistigen Freiheit gegen den strengen soldatischen Zwang. Ein Blatt, welches Schiller im Jahre 1775 an einen Mitschüler geschrieben hatte, enthält bereits diesen Protest, der in den „Räubern“ dramatische Gestalt erhielt: „Du wähnst, ich solle mich gefangen geben dem albernen, obgleich im Sinn der Inspektoren ehrwürdigen Schlenbrian? So lange mein Geist sich frei erheben kann, wird er sich in keine Fesseln schmieden; dem freien Mann ist schon der Anblick der Sklaverei verhaßt, und er sollte die Fesseln duldbend betrachten, die man ihm schmiedet?“ Der Trotz gegen den Zwang des äußern Lebens würde bei einer solchen Gesinnung auch unter andern Verhältnissen der gleiche geblieben sein; aber die reglements-mäßige Unfreiheit dieser militärischen Akademie, der äußerlich aufdringliche Befehl, der jede freie geistige Bethätigung hemmte, machte das Gefühl klavischer Abhängigkeit um so empfindlicher und trieb die Nothwehr dagegen, die sich nur in den Ergüssen einer verstohlenen dichterischen Arbeit aus-

sprechen durfte, ins Maßlose und Außerste. Mußte doch Schiller selbst, um die „Räuber“ zu schreiben, sich oft krank melden, weil in den andern Sälen die Lichter zu früh ausgelöscht wurden und nur der erhellte Krankensaal ihm die Möglichkeit bot, bis in die Nacht hinein zu dichten. Die innere Erbitterung des Dichters über solche Beschränkungen war gesteigert worden durch das Urtheil der Lehrer und die Entscheidung des Herzogs, die ihn noch ein ganzes Jahr an die Galeere fesselten, welche er bereits zu verlassen gehofft hatte.

Zu diesem persönlichen Freiheitsdrang kamen die Einwirkungen Rousseaus, der in der Zeit liegende Trieb nach einer Umgestaltung der Gesellschaft. Dieser Räuberstaat in den böhmischen Wäldern war ja eine, wenn auch lärmende Verwirklichung jener Gedankenbildung, welche die Sinne des Denkers in Montmorency erfüllten. Stillere Gemüther mochten den Staat ihrer Träume auf irgendeine Insel der Südsee verlegen als ein freundliches Utopien; der verbitterte Zögling der Karlschule brachte ihn in unmittelbare Berührung mit der Gesellschaft, gab ihm die Waffen in die Hand, um sie zu bekämpfen; die Notwehr edler und kühner Geister gegen die Hinterlist, die heimlichen Ränke, die Macht des Vorurtheils, den Übermut der Gewalt setzte sich über die Schranken des Gesetzes fort. Karl Moor war der Heldenjüngling, der den Stempel des Rousseauschen Geistes trug, ein edler Schwärmer und Träumer, der aber mit Blut seinen Fehdebrief schrieb gegen das Bestehende, einer jener umwälzenden Geister, welche die Kraft zu ihren Thaten aus der eigenen Brust schöpfen, im Widerspruch mit dem geltenden Gesetz. Für Menschenwürde zu kämpfen durch blutige Gewaltthat, das war sein Verhängnis, das wurde bald das Verhängnis der Zeit.

Denn die Weltgeschichte verlegte nicht lange darauf die böhmischen Wälder der „Räuber“ nach Paris; Schillers Drama war ein prophetisches Vorbild der großen Revolution. Dieselbe Begeisterung, dieselben Triebfedern, derselbe ver-

nichtende innere Widerspruch. Die lärmenden Aufläufe und Kämpfe in den Wäldern wiederholten sich in den Straßen der französischen Hauptstadt. Die Gironde hatte ihre Karl Moors, die Commune ihre Schusterle. Derselbe Geist, der von der Tribüne des Convents sprach, weckte in den „Räubern“ das Echo der Coullissen. Es war nur die Anerkennung dieser Thatsache, wenn die Republik den Dichter der „Räuber“ zum französischen Ehrenbürger ernannte. Einen andern Stammbaum hatte Franz Moor; auch er weist auf die Karlschule zurück, doch nicht auf den Protest gegen die solbatische Zucht, sondern auf die medizinischen Studien des Cleven. Wohl sind auch Richard III. und Sago Ahnherrn des Franz Moor. Von Richard III. überkam er den Ingrimme gegen die Ungunst der Natur, die ihn so häßlich schuf, und die Freude am tyrannischen Gebaren, welches aber alle Größe verlor, als es vom englischen Königsthron auf den Gutsitz eines deutschen Landjunkers verpflanzt wurde; von Sago die kaltblütige Ermägung der Mittel zum Seelenmorde, die Durchführung grausam vernichtender Anzettlungen; doch selbständiges Leben gewann die Gestalt erst, als der Dichter ihr das letzte Glaubensbekenntnis einer rohen Stofflehre in den Mund legte, wie sie dem Zögling ärztlicher Kunst allzu leicht sich einschmeichelt, wenn er für seine täglichen Beschäftigungen die allgemeine geistige Grundlage sucht. Gleichzeitig mit den „Räubern“ hatte Schiller seine Abhandlung „über den Zusammenhang der tierischen Natur des Menschen mit seiner geistigen“ abgefaßt, welche den Beifall der Lehrer fand, so daß er nach der öffentlichen Verteidigung derselben von der Akademie entlassen wurde. In dieser Abhandlung suchte er vor allem die Abhängigkeit der Seele vom Körper nachzuweisen, während er der Darstellung ihrer Herrschaft über denselben nur wenige Seiten widmete. Scharfsinnig wies er nach, wie tierische Empfindungen das geistige Leben wecken, wie alle Menschenbildung vom Sinnlichen anhebt, wie geistige Empfindungen von tierischen begleitet und durch

sie verstärkt werden, wie körperliche Erscheinungen die Bewegungen des Geistes verraten und wie auch der Nachlaß der körperlichen Natur, wie Schlaf und Ohnmacht, der Thätigkeit des Geistes förderlich und notwendig sei. In dem Gedankenkreise dieser Abhandlung war Schiller heimisch, als er seine „Räuber“ dichtete, die er auch einmal unter der Maske eines englischen Dramas darin erwähnt. Was er aber, eingedenk der Zurückweisung, welche seine erste Dissertation erfahren hatte, in der zweiten in wissenschaftlicher Form und maßvoller Einkleidung, die den Richtern dennoch hier und dort zu phantastereich, zu dichterisch gefärbt erschien, verbergen mußte: dafür fand er in poetischen Freistunden die Möglichkeit eines ungezügelter Ausdrucks, indem er auch das Kühnste, was er dort verwarf und ausschied, in dramatischer Form als Lebensäußerung eines bestimmten Charakters zur Geltung bringen konnte. Die angeborene Kraft und Schärfe seines Denkens drängte zu den äußersten Folgerungen hin; er legte die verwegensten Ergüsse einer rückhaltslosen Stofflehre seinem Franz Moor in den Mund. Der schneidende Spott desselben kehrte sich im ersten großen Selbstgespräch gegen die heiligsten Familienbände; wenn der einzelne Mensch nur die Frucht eines blinden Naturtriebes ist, so ist die Familie ebenfalls nur eine durch den blinden Zufall zusammengewehlte Vereinigung, das Gebot der Liebe zu Vater und Bruder ein Unding. Und im zweiten großen Selbstgespräch führt Franz Moor nur einzelne Abschnitte der Abhandlung mit dichterischen Übertreibungen aus; er sinnt über die praktische Anwendung der dort vorgetragenen Theorien nach. Durch welche Gewaltmittel läßt sich die Seele so erschüttern, daß der Körper erliegen muß? Mit keinem triumphierendem Hohn wühlt Franz Moor in dem Schatz der zerstörenden Gifte, die solche Wirkung üben, ein Stoffgläubiger, der durch die Naturkraft, die einzige, die er anerkennt, seine Zwecke erreichen will. Darin unterscheidet er sich von einem Richard und Jago und darin liegt Schillers Eigenart: seine

Helden sind Denker, kühne Denker und wie überfliegend auch ihr Gedankenschwung sein mag: zwei große Richtungen des Jahrhunderts waren in Karl und Franz Moor ausgeprägt, Rousseau und Helvetius, der Sturm der Weltverbesserung, die an ihre Ideale, und der Hohn der Weltverachtung, die nur an blinde Naturkräfte glaubt.

Doch ein so selbstgewisser unerschütterlicher Gedankenmensch durfte Franz Moor nicht bleiben, wenn er in einem Drama fesseln sollte. Peitschen doch auch den eisenfesten Richard auf dem Schlachtfelde zu Bosworth die Furien des Gewissens; Franz mußte ein ähnliches Schauspiel bieten und hierzu fand der Dichter auf seiner Palette die geeignetsten Farben. Man vergesse nicht, daß seine Kindheit und Jugend von dem Geiste biblischer Frömmigkeit beherrscht war, wie sie in Luthers markigem Stil sich ausdrückt, daß er dem „Messias“ und den Oden Klopstocks hingebende Bewunderung geweiht hatte und in nachahmenden Gedichten nach den Lorbeern einer im Psalmenschwung austönenden Dichtung strebte. Der Gegenschlag im Gemüte des Franz war ein religiöser; es empören sich gegen seine Frevel nicht, wie gegen den träumenden Richard, die Gespenster seiner eigenen Thaten, sondern die frommen Lehren, Bilder und Erinnerungen seiner ersten Jugend. Ist es nicht, als ob der Dichter dem Zwiespalt, der in seiner eigenen Seele zwischen den frommen Anschauungen, mit denen er anfangs aufgewachsen war, und den kühnen Lehren, welche die Früchte seiner wissenschaftlichen Bestrebungen waren, dramatische Gestalt gegeben hätte? Führt er uns doch im Pastor Moser den frommen Freund seiner Kindheit vor! Und wie tief er Klopstocks Schwung in sich aufgenommen hatte, ein wie würdiger Jünger des Meisters er war: das beweist das großartige Traumgestalt des Jüngsten Gerichts mit seinen zerknirschenden Wirkungen auf das Gemüt des Sünders, eine gewaltige biblische Nachdichtung, für welche man gern einzelne Gesänge der Messiasode in den Kauf geben würde. Wenn so die „Räuber“ mit dem ganzen Bildungs-

gang des Dichters im engsten Zusammenhang stehen, so sind sie doch wieder wie jede echte That des Genius als ein Wunder zu betrachten in Bezug auf den Wurf des Ganzen und die hinreichende Kraft des Einzelnen. Hierin hatte Schiller keine Vorgänger, hier schöpfte er voll aus der eigenen Brust. Der dramatische Aufbau der „Räuber“ ist nahezu vollendet; die Steigerung wäre tabellos, wenn nicht der dritte Akt durch die Erzählung des Rosinsky an einer für das Drama wichtigen Stelle matt auslief. Dafür sind die Schlussszenen des vierten Akts von erschütternder Wirkung und der fünfte Akt, das Kreuz der Tagiter, bleibt nicht hinter ihnen zurück. Mit einer fieberhaften Spannung, wie sie weder Shakespeare noch Goethe in ihren Dramen zeigen, ja wie sie Schiller selbst nicht wieder erreicht hat, fesselt trotz aller Übertreibungen und Überstürzungen die Handlung. Die Sprache aber hat, bei allen Überschwenglichkeiten und Geschmacklosigkeiten, eine Nieren und Mark ergreifende Gewalt, wir möchten sagen, einen Achspleischen Zug; der eiserne Schild der Tragödie tönt mit schmetterndem Vollklang. Und welche Lebenswahrheit in den Charakterköpfen! Die Zöglinge der Schule mochten ihm zu diesen keck hingeworfenen Porträts gefessen haben, der rohe burleske Ton, der in den Kreisen der Genossen herrschte, in herausfordernder Steigerung die Gespräche der Räuber beherrschen: auch in Bezug auf die Kraft, Charaktere hinzuzichnen mit scharfen Zügen, zeigte sich ein schöpferischer Geist ersten Ranges, und in der That durfte man von dem Verfasser der „Räuber“ nicht nur Großes, sondern das Größte erwarten.

Schiller verließ am 14. Dezember 1780 die Akademie und trat als Regimentsmedikus beim Grenadierregiment General Augé, aber nur mit dem sehr geringen Gehalt eines Regimentschirurgen ein. Der größere Teil des Regiments bestand aus Invaliden in geflickten Uniformen, welche mit Fallstaffs Rekruten große Ähnlichkeit haben mochten. Auch der Medikus trug den Rock des Feldschers, ohne Offiziers-

portee. Schillers Jugendfreunde haben uns sein Bild aus damaliger Zeit allerdings in verschiedener Beleuchtung, aber doch mit übereinstimmenden Hauptzügen aufbewahrt. Die lange über sechs Fuß hohe Gestalt, eingeschnürt in eine abgeschmackte Uniform nach altem preussischen Schnitt, an jeder Seite des Gesichts starre gewichste Rollen, welche Locken vorstellten, mit kleinem Hut und großem Zopf, mit steifen Gamaschen, durch welche die langen Beine eine cylindrische Gestalt erhielten und sein Gang etwas Storchartiges: wer hätte in dieser Verkleidung den Dichter der „Räuber“ wiedererkannt? Auch die entzündeten etwas blinzeln den Augen, die nur bisweilen mit kühnem tiefen Adlerblick aufleuchteten, und die dunkelröthlichen Haare machten anfangs keinen vortheilhaften Eindruck. Gleichwohl lag etwas Bedeutendes und Energisches in den Zügen und vor allem in dem ganzen Wesen des jungen Mannes und trotz seiner kreischenden Stimme hatte er im belebten Gespräch und Vortrag etwas Affektvolles, was durchaus anziehend und fesselnd wirkte.

Der junge Dichter wohnte damals in einer Parterrestube am Kleinen Graben, die er einer Frau Hauptmann Wischer abgemietet hatte. Diese dreißigjährige kleine magere Blondine mit blauen Augen wird von einigen als „verwahrlost an Geist und Körper“, von andern als eine „niedliche pikante Frau“ geschildert. Der Poet widmete ihr seine Luragedichte. „Schiller,“ schreibt einer seiner Freunde, „hatte keinen Sinn für das Auserwählte, Erlesene, im Sinnlichen war er ohne alles Feingefühl: trankende Weine, schlechten Schnupftabak, garstige Weiber.“ Seine Phantasie war reich genug, um ein ärmliches Urbild mit ihren Schätzen glänzend auszustatten; die Wischerin, mit Goethes anmutigen Geliebten nicht zu vergleichen, war nun einmal seine Laura. In der Parterrestube des Dichters selbst ging es oft lebhaft genug zu; da kehrten die Freunde des Dichters ein: Scharffenstein, der in seinen Aufzeichnungen dem Wesen desselben ein strenger Kritiker war, Kapff, Schillers Stubengefährte, ein etwas

herausfordernder Jüngling, der für den Verführer des Freundes zu einem ausschweifenden Leben gilt, Hoven, Peterjen und andere bildeten da, bei frugalem Mahl, eine oft lärmende Tafelrunde, welche den Regimentsmedicus für seine Anstrengungen mit den von ihm meist angewendeten medizinischen Kraftmitteln entschädigte. Dem Wein wurde oft tapfer zugesprochen; auch ergötzte man sich bisweilen außerhalb des Hauses mit Kegelspiel. Ein sehr burschikoser Ton, der Ton eines verspäteten Studententums herrschte in diesem Kreis, jener oft gewaltsame Cynismus, den Schiller in seinen ersten Dramen und Gedichten nicht verleugnete. Die ganze Wirttschaft in dieser Stube erinnerte an die Kaserne und gewann erst dann etwas Fremdartiges, als der junge Dichter die gedruckten Ballen seiner „Räuber“ neben den Kartoffeln und Weinflaschen aufgestapelt hatte.

Schiller hatte inzwischen seine „Räuber“ drucken lassen und da er keinen Verleger dafür fand, auf eigene Kosten; er hatte die erforderliche Summe gegen die Bürgschaft eines Freundes geborgt. Die fertigen ersten sieben Bogen sandte er an den Buchhändler Schwan in Mannheim, einen gebildeten, für geistige und künstlerische Zwecke thätigen Mann, welcher die ungewöhnliche Begabung des Dichters sogleich erkannte und den Intendanten des Mannheimer Theaters, den Reichsfreiherrn Wolfgang Heribert von Dalberg, durch Mitteilung von Bruchstücken des Dramas für das neuauftauchende dramatische Talent zu erwärmen suchte. Dies wurde sehr folgenreich für den Dichter. Die Bemerkungen der Kenner bestimmten ihn zunächst, selbst an den bereits gedruckten Bogen noch mancherlei zu ändern. Die erste Ausgabe des Stücks erschien, 1781, in Frankfurt und Leipzig, ohne den Namen des Verfassers; die zweite, weniger günstig ausgestattet, trug diesen Namen zugleich mit der Bignette des Löwen, der sich in tyranos aufbäumt, ein Beweis, daß die Kühnheit des Dichters mit dem Erfolg gewachsen war. Jene erste Ausgabe, die anfangs nicht leicht verkäuflich war, bildete

die Bücherballen in der Wohnstube des Feldsickers, welche indes, jemehr das Werk zündete, sich von diesem unbequemen Inhalt entleerte und außerdem oft Besuche von Kunst- und Litteraturfreunden empfing, der den zwiespältigen Eindruck einer kasernenmäßigen Behausung und eines genialen Dichters in ihr schwer verwinden mochten.

Inzwischen war Schiller auch als Lyriker thätig; er hatte in einer separaten Ausgabe ein Strafgedicht gegen die Wollust, das selbst theils glühende Wollust, theils eine etwas verpestete Lazarettluft atmete: „Der Venuswagen“, veröffentlicht. Andere Gedichte, darunter auch die Lauraphantastien, hatte er an den damals in Cottas Verlag erscheinenden „Musen-almanach“ eingeschickt, dessen Herausgeber, der junge mit Haugs Dichterlorbeer gekrönte Stäudlin, dieser Einsendung gegenüber eine überlegene kritische Miene annahm und nur ein einziges der „Gedichte“ aufnahm unter Kürzungen, die andern aber zurückschickte. Das brachte Schiller auf den Gedanken, einen selbständigen Musenalmanach: „Die Anthologie auf das Jahr 1782,“ herauszugeben und die litterarische Jugend Württembergs unter seiner Fahne zu versammeln. Das war ein offener Fehdebrief gegen Stäudlin, welcher die Antwort in bissigen Kritiken nicht schuldig blieb, vor allem aber ein Spottgedicht auf Schiller verfaßte, dessen erste Strophen lauteten:

Ich bin und heiße Kraftgentie,
Ein Lieblingssohn der Phantasie!
Seit Vater Lohenstein erblich,
Ging nie ein Geist hervor wie ich.

Da gafft mit staunendem Gesicht
Das ganze Volk mich an und spricht:
Seht doch den großen Wundermann,
Seht Deutschlands neuen Shakespeare an!

Was soll das Alltagsweib Natur?
Ich lobe mir Karikatur!
Ich stelle nur Kolossen auf
Und brücke Shakespeares Siegel drauf.

Stäudlin hatte in der Vorrede zu seinem Almanach von dem nordischen Klima Schwabens gesprochen, in welchem bis zu seinem Auftreten die Pflanze des Genies nicht habe gedeihen wollen. Das parodierte Schiller in seiner „Anthologie“, auf deren Titelblatt er die Worte setzte, „gedruckt in der Buchdruckerei zu Tobolsko“, ganz im Ton eines zobel-fangenden Nordländers sprach und die Sammlung eine sibirische Anthologie nannte. Ein grotesker Humor sprach sich auch in der Vorrede „An meinen Prinzipal den Tod“ aus, in welchem anfangs der Regimentsmedikus seines Gewerbes spottete, gegen den Schluß hin aber revolutionäre Zukunfts- und Staatsfieber der Zukunft verkündet wurden. Das starke blutrote Kolorit der Sammlung, sowie die stilllos und renom-mistisch hervortretende Eigenart des Dichters mochten indes viele jüngere Kräfte von der Mitarbeiterschaft zurückschrecken, wenn auch der Freundeskreis der Stürmer und Dränger an der Karlschule sich um den Führer drängte, der sie um Haupteslänge überragte. Diese schwäbische Dichterschule unterschied sich von der des 19. Jahrhunderts, an welche mehr der frühere Stuttgarter Musenalmanach Stäudlins erinnerte, durch das gedankenvolle Ringen der Dichter, welches allzu oft in die schwülstige Kraftphrasen auslief, aber doch nirgends sich in das nichts-sagende Sinnliche und Weichliche verirrete. Schiller sicuerte Gedichte unter den verschiedensten Chiffren bei; doch war die Eigentümlichkeit seiner Dichtweise stark genug, um seine Beiträge erkennbar zu machen. Die zahlreichen Luragedichte sind besonders charakteristisch; zwar ist Klopstocks Muster darin nicht zu verkennen; es ist eine Liebe, die fortwährend über diese Welt hinausflüchtet, vor Sphären und Weltssystemen, von der Ewigkeit und dem Weltenbrand phantasiert, die Bilder überschwenglichen Glücks gleichsam in astronomische Zirkel zeichnet, eine Liebe, die mit dem Schrohr gewaffnet ist und ins Weltall schweift, stat mit unbefangenen Blick die Reize der Geliebten in sich aufzunehmen, mit schlichtem Gefühl liebende Hingebung zu er-

widern. Wenn sie mit Klopstocks Oden diese überfliegende Gedankenschwärmerei gemein hat, so unterscheidet sie sich von diesen nur durch die eingewirkten mythologischen Bilder, welche die biblischen Anschauungen des Sängers der Messiasde vertreten. Doch in starkem Gegensatz gegen diese Irrfahrten der Phantasie auf der astronomischen Weltkarte steht der Ausdruck glühender Wollust, in deren Bilder sich die Phantasie des Dichters mit einer Trunkenheit versetzt, der oft das Wort versagt scheint und welche mit den buntesten Farben maßt. Das Gelegenheitsbild wie „Laura am Klavier“ wird nicht mit verweilender Vorliebe ausgeführt, sondern alsbald preisgegeben an einen ins Unermeßliche schweifenden Taumel der Phantasie; der Dichter beginnt wie Watteau und endet wie Michel Angelo; er ist ein übersinnlich sinnlicher Freier, beides im äußersten Maß, aber die rechte Mitte der Empfindung versagt ihm. In andern Gedichten, wie in „Elysium“ und in „Tartarus“ herrscht eine stimmungsvolle mythologische Malerei mit oft allzu greller Färbung. Auch diejenige Gattung der Lyrik, in welcher Schiller ein Muster seiner Nation werden sollte, die Gedankendichtung ist bereits in dem schönen schwunghaften Gedicht: „Die Freundschaft“ und in dem Hymnus: „Der Triumph der Liebe“, einem der formenreinsten der Schillerschen Jugendgedichte, enthalten. Es hat zu allen Zeiten der lehrhaften Dichter viele gegeben und was sie geschaffen, steht meistens an der bedenklichen Grenze, wo die Kunst den Zwecken der Belehrung und der äußerlichen Einkleidung dient. Daß aber Schiller schon in diesen Jugendergüssen ein zweifelhaftes Gebiet der Herrschaft der echten Poesie unterwirft: das liegt in der Leidenschaft, mit welcher er den Gedanken erfaßt, daß er eins wird mit dem innersten Empfinden des Poeten. Darin steht Schiller in Deutschland einzig da und wird nur von Byron und Viktor Hugo erreicht.

Doch wenn man mit Freuden in diesen Jugenddichtungen bereits die leuchtenden Mittelpunkte sieht, um welche sich der

Kreis eines spätern dichterischen Schaffens legt; so bemerkt man ebenso mit Wehmut Anläufe, welche später aufgegeben wurden, Knospen, die keine Blüten zeitigten, Wege, die der Dichter feurig betrat, von denen er aber später durch den Gang seiner Entwicklung abgelenkt wurde. Gerade unser Lebensbild versucht nachzuweisen, daß und warum Schiller auch im Drama nicht alle Verheißungen erfüllt hat, die sein feltener Genius in der Jugend gab. In den Gedichten der Anthologie finden wir zunächst das Zeitgedicht, bei vielem Schwulst, doch auch mit unleugbarem Schwung behandelt, in „Roussseau“, einer Verherrlichung der Größen des Jahrhunderts, zu welcher Schiller später aus der falschen Vornehmung einer klassischen Richtung, welche sich durch zu nahe liegende Stoffe zu entweihen fürchtet, nicht wieder zurückgekehrt ist; wir finden glänzende Schilderungen, wie „Die Schlacht“, von einer zuckenden Lebendigkeit und schlagenden Kürze des Ausdrucks. Auch solche Gemälde fehlen in der spätern Lyrik des Dichters und in den Schilderungen der Balladen und des Liebs von der Glocke fehlt dieser zusammengeraffte Ton und herrscht die epische Breite vor. Wir finden endlich Volksballaden von frischem, ledern Wurf, wie „Graf Eberhard“, in denen der Dichter eine unleugbare Verwandtschaft mit dem von ihm später kritisch vernichteten Bürger zeigt; auch diesen flotten, volkstümlichen Balladenton hat er später nie wieder angeschlagen. So zeigt sich sein Genie in diesen ersten Gedichten reicher besaitet als in den spätern; es ist bisher kaum hervorgehoben worden, wie mancher schöne Trieb von Schillers Talenten später verkümmert ist. Im ganzen aber verhalten sich diese Gedichte zu den „Räubern“, deren Geschmacklosigkeiten und Überschwenglichkeiten sie teilen, wie die Gedichte der reifern Zeit zu den reifern Dramen; sie stehen im Verhältnisse um eine Stufe tiefer, und beweisen, daß Schillers Genius wesentlich ein dramatischer war.

Am 13. Januar 1782 wurden die „Räuber“ in Mannheim aufgeführt — ein epochemachendes Datum nicht bloß

für Schillers Entwicklung, sondern auch für die Geschichte der deutschen Schaubühne. Doch es war nicht mehr das Drama, wie es der Genius des jungen Dichters auf der Militärakademie geschaffen; es war eine Bühneneinrichtung, wie sie zum Teil Dalbergs Wünsche dem Dichter in die Feder diktiert hatten. Schillers Bestimmbarkeit in dieser Hinsicht gehört auch zu den Eigentümlichkeiten seines Wesens, die auf seinen Entwicklungsgang manches Licht fallen lassen. Die ursprüngliche Kraft seines Talents, welcher besonders seine Erstlingsdramen den kühnen und großen Wurf verdankten, wurde gelähmt durch das Mißtrauen, das er in seine Fähigkeiten setzte. Er war kein eigensinniger Kopf; er hörte gern auf die Ratschläge anderer. Dazu kam, daß er in seiner Lebenslage den Umständen Rechnung tragen mußte; er durfte das Glück einer ersten Aufführung an einer berühmten Bühne, wie die Mannheimer war, nicht verscherzen. So ging er auf die Vorschläge Dalbergs ein; die „Räuber“ wurden für die Bühne umgearbeitet und leider! werden sie noch gegenwärtig oft nach dieser verfehlten Umarbeitung gegeben. Der Selbstmord, welchen Franz in seiner Verzweiflung an sich vollzieht, die notwendige Gipfelung der vorausgehenden großartigen Scenen ist gestrichen; statt dessen findet ein Wiedersehen der beiden Brüder statt und der edle Karl behandelt den Bruder mit derselben unmenschlichen Grausamkeit, wie dieser den Vater; er läßt ihn in den Hungerturm werfen. Um wie viel greller und entsetzlicher sind diese Scenen als diejenigen der ursprünglichen Dichtung! Franz verliert die Energie des Verbrechers, er wird zum kläglichen Opfer; Karl verliert allen Edelsinn, er wird ein grausamer Brudermörder. Der erste Wurf des Stücks bewährte den Takt des Genies, die Umbildung war taktlos und verlegend. Die Entfremdung zwischen Franz und Hermann ist auf die äußere Wirkung berechnet, ohne dramatische Folge. Bei der Aufführung mußte sich auch Amalia selbst ermorden; doch selbst in die neue für die Mannheimer Bühne verbesserte Auflage

der „Räuber“ nahm Schiller diese Aenderung nicht mit auf weil der Tod der Geliebten durch die Hand des Räuberhauptmanns ihm durchaus angemessen und charakteristisch erschien.

Dem Theaterzettel der ersten Aufführung war ein Bericht Schillers: „Der Verfasser an das Publikum“ angehängt, in welchem derselbe die moralische Bedeutung seines Werks der Zuschauern ans Herz legte. Groß war die Theilnahme des Publikums, das von allen Nachbarorten nach Mannheim strömte; denn das Schauspiel hatte schon viel von sich sprechen machen. Schiller selbst wohnte unbekannt der Vorstellung bei. Zum erstenmal sah er seine Gestalten auf der Bühne verkörpert und zwar von hervorragenden Talenten. Beck spielte den Karl Moor, trotz seiner kleinen Figur mit hinreißender Wärme der Empfindung; Iffland, der damals drei undzwanzigjährige, sehr schwächliche Darsteller, den Fran Moor mit erschreckender Wahrheit, welche in der großen Visionsscene von höchster Wirkung war. Die drei ersten Akte zündeten weniger, als man erwartet hatte, dagegen erregten die zwei letzten einen Sturm des Enthusiasmus. Der unglückliche Brauch, den Dichter hervorzurufen, war damals noch nicht im Schwang; der Erfolg, den das Stück und die Darsteller fanden, war sein eigener Erfolg. Nach der Aufführung speiste der Dichter mit seinen Freunden; auch die anmutige Tochter des Buchhändlers Schwan, Margareth lernte er kennen. Nach Stuttgart zurückgekehrt schrieb er an Dalberg, sprach seinen Dank für die Aufführung des Stücks aus und fügte hinzu: „Beobachtet habe ich sehr vieles sehr vieles gelernt, und ich glaube, wenn Deutschland ein dramatischen Dichter in mir findet, so muß ich die Epoche von der vorigen Woche an zählen.“

Der glänzende Mannheimer Erfolg fand seinen Wiederhall in ganz Deutschland; die „Räuber“ wurden in Hamburg in Leipzig, in Berlin zur Aufführung gebracht und erregten überall einen Sturm der Begeisterung; namentlich bei den

tudentischen Jugend. Nach der Rückkehr von der Mannheimer Aufführung brachten die Heidelberger Studenten bei Feuerschein, Trompeten und Hörnerklang in den Wäldern und auf den Bergen einzelne Scenen der „Räuber“ zur Aufführung; aus Jena strömten die Studenten ins Weimarer Theater und beteiligten sich am Gesang des Liedes: „Ein freies Leben führen wir“ — was noch Jahrzehnte später bisweilen das Kopfschütteln des weimarischen Olympiers, der Excellenz Goethe erregte; ja selbst die Schüler in einer schwäbischen Stadt hatten sich so an dem Vorbild des Räubers Karl Moor entflammt, daß sie ihm nachzueifern beschloßen und in die böhmischen Wälder ziehen wollten, um dort eine Räuberbande zu bilden. Noch kurz vor dem Abmarsch wurde der kühne Plan verraten und vereitelt, da einer der Knaben sich einem so gefährlichen Beruf nicht widmen wollte, ohne vorher Abschied von seiner Mutter genommen zu haben. Es waren aber durchaus nicht die Schillerschen „Räuber“, die man in Berlin sah, nicht die Räuber, die über die Mannheimer Bühne gegangen waren. Man hatte damals keineswegs die geläuterten Begriffe von Wahrung geistigen Eigentums, wie heutigestags, noch weniger die gesetzlichen Grundlagen; so konnte es sich begeben, daß ein Theaterdichter Plümcke nicht nur die „Räuber“ in seiner Umarbeitung auf die Berliner Bühne brachte, sondern diese „verplümckerten“ Räuber auch noch im Druck erscheinen ließ, so daß Schiller selbst ein Exemplar derselben erhielt, das er voller Entsetzen an Dalberg schickte. Franz war hier der Halbbruder von Karl, ein Bastard, wie Eduard in „König Lear“ und Karl Moor fiel durch die Hand seines getreuen Schweizer. Ein anderer Bearbeiter, Thomas, der das Stück für die Lillysche Gesellschaft in Stralsund vorrichtete, führte alles zu einem guten Ende: nur die Canaille Franz mußte zu Grunde gehn und feierte keine frühliche Auferstehung. Karl selbst, der Vater, Amalia, Schweizer blieben am Leben; die Räuber besserten sich und gingen in die weite Welt; Karl besserte sich eben-

falls und wurde glücklich mit seiner Amalia; und der Alte ging aus dem Hungerturm ins Kloster, wo er jedenfalls satt zu essen hatte. Ebenso geringen Respekt vor dem Dichter und seinem Werke zeigten diejenigen, welche Fortsetzungen dazu dichteten, vor allem Frau von Wallenrodt in ihrem sechsaktigen Schauspiel: „Karl Moor und seine Genossen nach der Abschiedsscene beim alten Turm. Ein Gemälde erhabener Menschennatur als Seitenstück zu Rinaldo Rinaldini“ (1801). Hier sitzt Karl Moor lange Zeit im Gefängnis und wird nach einem hochnotpeinlichen Halsprozeß begnadigt; er heiratet dann wie in der Bearbeitung von Thomas seine Amalia. Auch für den Leihbibliothekenroman wurde der Stoff hergerichtet; im Jahre 1802 erschien ein neues Familiengemälde; „Die Grafen von Moor“ in zwei Bänden. In Frankreich bearbeitete La Martellière im Jahre 1793 die Räuber unter dem Titel: „Robert chef des brigands“ auf Veranlassung und wie es heißt unter Mithilfe von Beaumarchais; das Stück wurde am Theater des letzteren Le Marais mit großem Beifall aufgeführt und zwar in der blutigsten Epoche der Revolution. Der Bürger La Martellière dichtete noch eine Fortsetzung: „Le tribunal redoutable“, die Räuberbande verwandelte sich hier in einen Robespierreschen Wohlfahrtsausschuß. In England wurden die Räuber übersetzt und übten auf die jüngeren Dichter eine zündende Wirkung aus. Coleridge widmete dem Dichter der „Räuber“ ein Sonett, in welchem er vorzugsweise die Nachtszene am Turm des alten Moors verherrlichte. Noch in Byrons Dichtungen ist Schillers Einfluß unverkennbar, besonders im „Corjar“, während die deutsche Räuberromanik auf der Bühne sich durch den „Abellino“ von Zschokke, den „Rinaldo Rinaldini“ von Vulpius bis zu dem Jaromir in Grillparzers „Ahnfrau“ fortpflanzte.

Durch diesen glänzenden Erfolg fühlte sich der Dichter ermutigt, ein neues Schauspiel zu beginnen, diesmal auf historischer Grundlage. Schon seit längerer Zeit hatte er sich

mit dem Stoffe „die Verschwörung des Fiesco in Genua“ beschäftigt, doch erst das Jahr 1782 ist das Geburtsjahr des Stücks. Dieses Jahr sollte für den Dichter verhängnisvoll werden.

Herzog Karl Eugen, der inzwischen seine Akademie zu einer Universität mit dem Recht der Doktorpromotionen und unter dem Namen der „Karlschule“ erhoben hatte, war mit Schiller, seinem früheren Liebling und Schützling, in letzter Zeit sehr unzufrieden. Nicht nur, daß Schiller von dem Recht, an der Karlschule zu promovieren, keinen Gebrauch machte, obschon er einmal einen Anlauf zu einer Doktor-dissertation nahm: sein ganzes Leben und Treiben war ihm als wiist geschilbert; sein medizinisches Wirken als anstößig durch die Krastkuren, mit denen er die Soldaten heimsuchte; einzelne Gedichte des Musenalmanachs erinnerten an die geharnischten Fehdebriefe gegen die Fürsten, welche den Dichter Schubart auf die Festung Hohenasperg gebracht hatten, und hierzu kam die Aufführung eines Stücks von so verwegendem Inhalt wie die „Räuber“ auf der Mannheimer Bühne. Der Herzog ließ Schiller zu sich kommen, warnte ihn väterlich vor Verstößen gegen den geläuterten Geschmack und verlangte vor der Veröffentlichung alle poetischen Schöpfungen Schillers zur Prüfung selbst zu erhalten. Welches Urtheil konnte der Dichter von einem Fürsten erwarten, der die Lehren des regelrechten französischen Hofstils für allein mustergültig ansah? War ihm schon die wohlwollende Fürsorge des Herzogs unerträglich, so sollte ihn bald der Zorn desselben seine abhängige Stellung noch tiefer empfinden lassen. Die Anspielung in den „Räubern“ auf das „Graubündener Spitzbubenklima“ hatte eine geharnischte Schutzschrift eines Dr. am Stein für Graubünden zur Folge, in welcher eine Ehren-erklärung von seiten des Dichters verlangt wurde. Die mißliebigen Händel kamen zu den Ohren des Fürsten, welcher den Dichter abermals zu sich kommen ließ und ihm bei Strafe der Festung verbot, andere Schriften als medizinische

im Druck erscheinen zu lassen und mit dem Auslande in irgend welchen Verkehr zu treten. Damit war der Lebensnerv des jungen Dichters getroffen; es schien ihm unmöglich, länger in solchen Verhältnissen auszuharren.

Auch in anderer Hinsicht hatten sich die Verhältnisse ungünstig gestaltet. Es war dem Regimentsfeldscher verboten worden, in Civil sich zu zeigen. Damit war die Civilpraxis ausgeschlossen und Schiller auf seinen Monatsgehalt von 18 Gulden ausschließlich angewiesen. Dafür übte er seine Heilkunst an den Grenadieren in kraftgenialer Weise; starke Brechmittel waren sein beliebtestes Heilmittel und in seiner Recension der „Räuber“ sagt er selbst von sich: „So gewiß ich das Werk verstehe, so muß der Verfasser starke Dosen in emeticis (Brechmittel) ebenso lieben als in Aestheticis und ich möchte ihm lieber zehn Pferde als meine Frau anvertrauen.“ Stadtkundig war indessen, daß Schiller ein wüstes Leben führte; er war bei seinen Orgien mit den befreundeten Offizieren ein paarmal unter den Tisch getrunken worden und man hatte draußen mit angesehen, wie er nach Hause gebracht wurde. Doch geschah ihm hierin unrecht, er war durchaus kein Trunkenbold. Andere mochten Bedenken tragen gegen seinen häuslichen Verkehr mit seiner Laura, der Witwe mit den matten blauen Augen; man hielt sie für eine Sirene; ging sie doch später mit einem Stuttgarter Edelmann durch; doch verkehrten Schillers Angehörige mit ihr. Der Dichter des „Venuswagens“ war gewiß kein Tugendspiegel; wenn er die Göttin Venus auch an den Pranger stellte, so wehte doch ein sehr sinnlich prickelnder Hauch durch das Gedicht. Doch solche Heimlichkeiten werden ja für die Nachwelt nicht gebucht; Schiller war hierin vorsichtiger als Goethe. Mehr als durch ein ausschweifendes Leben wurde Schillers bürgerlicher Ruf gefährdet durch seine Schulden; denn er war bei seinem dürftigen Einkommen ein „schlechter Zahler“, wie er später von seinem Isolani sagt; gleichwohl gab er sich alle Mühe, durch litterarische Thätigkeit Geld zu

verdienen. Die Anthologie war in dieser Hinsicht ein Schlag ins Wasser; mit Gedichten war noch weniger Geld zu verdienen, als mit einem Drama; doch Schiller war auch journalistisch thätig; mit Petersen und Abel zusammen gab er das „Württembergische Repertorium“ heraus. Das „Schwäbische Magazin“ war inzwischen eingegangen, eine Zeitschrift, welche Haug an die Stelle desselben setzte, „Zustand der Wissenschaften und Künste in Schwaben“, an der sich Schiller mit einer Kritik der Aneis Ständlins und der Gedichte desselben beteiligte, hatte nur ein kurzes Leben. Schiller, der schon ein Jahr vorher die „Nachrichten zum Nutzen und Vergnügen“ redigiert und sich damit seine publizistischen Sporen verdient hatte, ohne das Blatt über die Bedeutung eines alltäglichen Notizenblattes erheben zu können, gab nun eine größere Zeitschrift, eine Vierteljahrschrift: „Württembergisches Repertorium der Litteratur“ (1782) heraus — ein Beweis dafür, daß der junge Dichter auch ein regsamere, unermüdlischer Journalist war. Von diesem Repertorium erschienen nur drei Stücke und das dritte, nachdem Schiller schon Stuttgart verlassen hatte. Das Vorbild dieser Zeitschrift war Wielands „Merkur“; sie vertrat wie dieser Philosophie, Aesthetik und Geschichte; doch beschränkten sich die kritischen Besprechungen auf die württembergische Litteratur; auch sollte jedes Stück die Biographie eines merkwürdigen Württembergers bringen. Mitarbeiter waren, außer dem Lehrer Abel, der Schillers Freund geworden war, mehrere Jugendgenossen der Akademie, welche den kraftgenialen Ton ebenso oft anschlügen wie verspotteten. So schildert Hoven einmal ein medizinisches Originalgenie, einen halbverrückten Heilkünstler und Romanichter und macht dabei einige Bemerkungen, die noch heutiges Tages nicht veraltet sind: alles was man bisher für ein Zei-
 chen der schmutzigsten Unflätigkeit, der thörichtesten Einfalt, er bestrafenswürdigsten Leichtfertigkeit gehalten, sei nach der neuesten Mode das rechte Kennzeichen eines Genies. Schiller hat nicht nur Beurteilungen Ständlinscher Dichtungen, gegen

welche er immer von neuem seinen kritischen Stachel richtete, nicht nur philosophische Gespräche: „Ein Spaziergang unter den Linden“, nicht nur eine Erzählung „Eine großmütige Handlung aus der neuesten Geschichte“ beige-steuert; auch die Selbstkritik der „Räuber“ erschien hier, ebenso eine Selbstkritik der Anthologie, wie überhaupt die Mitarbeiter allen erdenklichen kritischen Mutwillen trieben und in der Verlarvung mit verschiedenen Chiffren sich gegenseitig in Scherz und Ernst am Zeuge flichten.

Auf einen grünen Zweig war indes weder der Journalist, noch der Dichter Schiller gekommen und bald trat ein Ereignis ein, welches ihn aus dieser ganzen mehr verwirrenden als befriedigenden Thätigkeit herausreißen und dem heimathlichen Boden untreu machen sollte. Da seine Freundin Frau Vischer, und die Mutter eines Bögling's der Akademie, Frau von Wolzogen, eine Aufführung der „Räuber“ in Mannheim mitanzusehen wünschten, so bat Schiller Herrn von Dalberg, das Stück für einen bestimmten Tag anzusetzen und begab sich mit den Damen ohne Urlaub nach Mannheim, um persönlich mit seinem Gönner Rücksprache zu nehmen, ob er ihn nicht durch eine Anstellung am dortigen Theater von den Kläglichkeiten des Stuttgarter Lebens erlösen könne. Dalberg zeigte sich schwankend und gab auch auf einen spätern Brief Schillers eine ausweichende Antwort. Inzwischen hatte der Herzog von der abermaligen Abwesenheit des Regimentsmedikus ohne Urlaub Kunde erhalten, ließ ihm, aufs äußerste entrüstet, den Degen abfordern und verhängte über ihn einen vierzehntägigen Arrest auf der Hauptwache. Jetzt war Schiller fest entschlossen, durch einen kühnen Schritt alle Bande zu zerreißen, welche den Aufschwung seines Talents in Fesseln schlugen. Die Gelegenheit dazu erschien ihm günstig, als ganz Stuttgart damit beschäftigt war, den Großfürsten von Rußland, nachmaligen Kaiser Paul, und seine junge schöne Gemahlin, die Nichte des Herzogs, festlich zu empfangen. In den Septembertagen des

Jahres 1782 fanden diese Festlichkeiten statt. Schiller glaubte, dann am sichersten und unbemerktesten Stuttgart verlassen zu können. Eine nochmalige Eingabe an den Herzog war abgewiesen worden. Schiller nahm auf der Solitude Abschied von seiner Mutter und seiner hochsinnigen Schwester Christophine, die er in seinen Plan einweihte. Dann rüstete er alles zur Flucht. Er hatte in letzter Zeit einen Freund gewonnen, der ihm in enthusiastischer Hingebung zugethan und der ihm in einer Zeit höchster Aufregung mehr Trost und Stütze war als seine andern mehr kritischen Freunde. Der junge Musikus Streicher, dessen Aufzeichnungen, von dem Gefühl wärmster Liebe und Bewunderung diktiert, uns ein lebhaftes Bild jener Zeit des höchsten Sturms und Drangs im Leben unsers großen Dichters geben, hatte sich entschlossen, Schiller auf seiner Flucht zu begleiten und eine für das nächste Jahr festgesetzte Reise schon jetzt anzutreten. Er sorgte für alles; es war keine leichte Mühe, den jungen Dichter flott zu machen, obschon dieser so ungeduldig war, daß er nicht abwarten wollte, bis Streicher sein volles Reisegeld in Händen hatte. Am letzten Tage aber waren Schiller beim Zusammensuchen der Bücher Klopstocks Oden in die Hände gefallen und er vertiefte sich in die Lektüre einer Ode, die stets seine Bewunderung erregt hatte. Es ließ ihm keine Ruhe, er mußte ein Gegenstück dichten, trotz aller Mahnungen Streichers, der diesen jüngsten poetischen Erguß ebenso wie jene Ode trotz seiner Ungeduld mitanhören mußte. Nun galt es aber Eile; Schiller zog die Civilkleider an, welche der Vater ihm für die Civilpraxis, die aber nachher nicht verstattet wurde, hatte anfertigen lassen und die dem Sohne jetzt sehr zu statten kamen. In einen Mantel gehüllt, mit zwei ungeladenen schadhaften Pistolen ausgerüstet, begab sich der Dichter jetzt in Streichers Wohnung. Man zählte das Reisegeld — Schiller besaß noch 23, Streicher 28 Gulden; damit mußte man auskommen. Der Wagen wurde noch mit dem Klavier des jungen Musikus bepackt. Man

fuhr am 17. September zum Eßlinger Thor hinaus, wo Scharffenstein, mit welchem sich Schiller wieder ausgeföhnt und von dem er am Tage vorher einen rührenden Abschied genommen hatte, die Wache kommandierte. Doktor Ritter und Doktor Wolf nach Eßlingen reisend — das war die Auskunft, welche Streicher dem herausgerufenen Unteroffizier gab. Die Reisenden durften unbeanstandet weiter fahren. Als sie die Ludwigsburger Straße gewonnen hatten, sahen sie beim Weiterfahren den Himmel gerötet und die Solitude in vollem Lichtglanz prangend. Schiller mochte seiner Jugend, seiner Eltern, des gewaltsamen Bruchs aller seiner Lebensverhältnisse gedenken und er sank eine Zeit lang in trübe Schwermut. Dann tröstete ihn wieder der Jugendmut, welcher der Zukunft vertraut, und eine neue Anwartschaft auf ein günstigeres Geschick, das Manuscript seines „Fiesco“, das er bei sich trug.

Die „Räuber“ waren der gewaltsame Ausbruch eines Freiheitsdranges, der in einer idealen Welt spielte, ohne Ort- und Zeitbestimmung, wenn sie auch ihrem Geiste nach dem Jahrhundert Rousseaus angehörten und die Zurückstellung des Stücks in die Zeit des Landfriedens, wie sie bei der Mannheimer Aufführung aus äußerlichen Rücksichten beliebt wurde, eine Verjüngung gegen die Dichtung war. „Fiesco“, ein „republikanisches Schauspiel“, hatte eine politische Tendenz; es handelte sich um Freiheit des Staatslebens, sowie um die Kämpfe, welche in Republiken um Macht und Herrschaft ausgebrochen waren. Die Zöglinge der herzoglichen Akademie waren in ihrem Herzen meistens Republikaner; dafür sorgte Rousseau und der Geist der französischen Freidenker; Schiller spielte daher das „republikanisch“ als einen herausfordernden Trumpf aus. Im ganzen war der „Fiesco“ wenig geeignet, der Republik Anhänger zu erwerben; denn die Vorgänge des Dramas zeigten nur, wie die republikanische Verfassung dem Ehrgeiz Thür und Thor öffnet und zu fruchtlosen Aufständen, zu allgemeiner Verwirrung führt.

Wenn Schiller in den „Räubern“ frei dem Fluge seiner Phantasie folgen konnte, so beengte ihn bei „Fiesco“ zum erstenmal das geschichtlich Gegebene, mit dem sich die rein-erfindende Phantasie wohl oder übel abfinden mußte. Der junge Dichter bewies die Macht und Ursprünglichkeit seines Talents darin, daß er zum erstenmal in Deutschland sich nicht an die Historien Shakespeares anlehnte, dem Goethes „Götz“ in der Formlosigkeit und Zersplitterung der dramatischen Gestaltung sich anschloß, sondern ein geschichtliches Drama von demselben innern Zusammenhang, derselben spannenden Handlung und theatralischen Wirkung schuf wie die „Räuber“. Das ist die Bedeutung des „Fiesco“, des Vorläufers jener spätern großen Geschichtsdramen, welche die Blüte des Schillerschen Talents bezeichneten und vor denen das Jugenddrama die Züge eines markigen Humors voraus- hatte, welche die vornehmere Muse der weimarischen Epoche verschmähte.

Gleichwohl steht „Fiesco“ weit hinter den „Räubern“ zurück; ein feines ästhetisches Empfinden wird schon in der sprachlichen Einkleidung diesen Unterschied herausfühlen. Schiller hat den Stil der „Räuber“ in „Fiesco“ vielfach kopiert; dort war indes das Übertriebene wie mit einer Naturgewalt herausgeschaffen; hier finden wir das Überschwengliche aus zweiter Hand, den gemachten Schwulst, das gesucht Weitgreifende des Ausdrucks, das oft unglückliche Wagnis des auf Staunen berechneten Bildes. Die krampfhafte Verzerrung trat an Stelle der natürlichen Überkraft. Der schöne dichterische Schwung, der vielfach besonders in den Monologen des „Fiesco“ herrscht, wird fortwährend beeinträchtigt durch Geschmacklosigkeiten, die man doppelt als solche empfindet, weil sie nur äußerlich in das sprachliche Gewebe hineingearbeitet sind. Auch die Charaktere haben nicht den freien natürlichen Wuchs; man vergleiche die Verschworenen, diese Calcagno, Sacco, mit den Räubern, einem Schweizer, Spiegelberg — dort giebt kaum das Personenverzeichnis

Auskunft über Art und Kostüm, hier Gestalten, die sich tief und bleibend einprägen. Nur der Mohr in „Fiesco“ steht ihnen würdig zur Seite mit seiner schurkischen Raivetät und gaunerhaften Treuherzigkeit, eine der bedeutendsten dramatischen Gestalten Schillers, welche die Begabung zu einer Charakteristik mit kühnen Zügen und charakteristischer Färbung unzweideutig darlegt. Nächst ihm ist der Republikaner Berrina von scharfem dramatischen Gepräge. Fiesco selbst ist eine interessante Mischung des Freiheitshelden und Intriguanen, doch der innere Kampf zwischen Freiheitsliebe und Ehrgeiz erlischt bereits mit dem Monologe des zweiten Akts; in diesem Monolog ist aufgezehrt, was in das ganze Drama und die Wandlungen der Handlung hätte verteilt sein sollen.

Offenbar hatte Schiller bei der Aufführung der „Räuber“ wie er selbst sagt, viel gelernt und die Theaterwirkungen studiert. Echte Wirkung auf der Bühne bleibt aber dramatischer Art; solcher Art waren die Eindrücke der großen Scenen in den „Räubern“. Im „Fiesco“ überwiegen die äußerlichen theatralischen Wirkungen; die Beschämung der Gräfin Julia Imperiali, die lärmenden Aufrührerscenen der letzten Akte, die Ermordung der Lenore, die sich in Gianettino Dorias Mantel gehüllt hatte; das sind alles Kunststücke des berechnenden Handwerks; es fehlt dabei jede Nötigung, wie sie so überzeugend in dem Fortgange der „Räuber“ liegt. Und dazu die grelle Beleuchtung der Frauengestalten, diese Gräfin Julia, welche in Frevel und Sünde ohne irgendwelchen höhern Adel der Leidenschaft nur den Sinn und die Art der gemeinen Buhlerin zur Schau trägt, diese überschwengliche Lenore, eine ähnliche Gestalt wie Amalia, Zartes und Heldenhaftes in wenig glaublicher Mischung vereinigt!

„Fiesco“ zeigt die Zerrüttung des Jahres 1782, eines unheilvollen Jahres im Leben des Dichters. Die Zerfahrenheit seiner Verhältnisse spiegelt sich in diesem Werk. Der

Dichter, der die „Räuber“ unbefangen schuf, brauchte jetzt einen Erfolg, und das frampfhafte Streben nach diesem Erfolg trieb den Stil, Charaktere und Situationen auf eine unnatürliche Spitze. Das wüste Leben verstattete nicht die Sammlung, wie sie die Stütze der Akademie dem Dichter bot, als er an seinen „Räubern“ arbeitete, und die Bewunderung, welche dem Gewaltthätigen und Grellen dieses Dramas zu teil wurde, feuerte den Dichter zur Nachkünstelung an, auch wo es ihm nicht so feurig und trunken ums Herz war. Gleichwohl ist auch „Fiesco“ mit der Adlerfeder des Genius geschrieben, aber oft mit verzerrter, verkünstelter Handschrift.

„Fiesco“ wurde überhaupt zum Schmerzenskind des Dichters. In einer Zeit höchster Erregung gedichtet, folgte dieses Drama ihm auf seiner Flucht und beschäftigte ihn an den verschiedensten Freistätten, die er aufsuchte. Er sollte die Erfahrung machen, daß erworbener Ruhm sich in Deutschland nicht leicht verzinst. Wie schwierig wurde es dem Dichter, nach dem unerhörten Erfolge der „Räuber“ sein zweites Drama zur Aufführung zu bringen. In Mannheim angekommen, las er es in dem Hause des befreundeten Regisseurs Meyer den namhaftesten Schauspielern, einem Iffland, Biel, Beck vor. Der erste Akt ging spurlos vorüber; auch nach dem zweiten zeigte sich nicht die geringste Teilnahme; man sprach von andern Dingen und ging auseinander, um den Ergötzlichkeiten des Bolzenschießens zu huldigen. Meyer selbst erklärte Streicher unter vier Augen: der „Fiesco“ sei das Allerschlechteste, was er in seinem ganzen Leben gehört habe, und wenn Schiller wirklich beides, die „Räuber“ und „Fiesco“ geschrieben, so habe er an jenen seine ganze Kraft erschöpft und könne jetzt nur noch erbärmliches, schwülstiges, unsinniges Zeug hervorbringen. Meyer hat sich indes das Manuskript des „Fiesco“ zu eigener Lektüre aus und erklärte am nächsten Morgen das Drama für ein Meisterwerk. Die Schuld an dem Mißerfolg der Vorlesung trage nur Schillers schwäbische Aussprache und die verwünschte Art, wie er deklamirte;

er sage alles in dem nämlichen hochtrabenden Tone her, ob es heißt: er macht die Thür zu, oder ob es Bravourstellen seiner Helden sind. Der Regisseur versprach, das Stück in dem Ausschuss vorzulesen und dann bald auf die Bühne zu bringen. Diese Hoffnung war dem Dichter ein Trost auf seiner fernern Flucht; denn in Mannheim war seines Bleibens nicht. Er hatte noch einmal an den Herzog geschrieben, ihm die Beweggründe seiner Flucht vorgestellt und ihn um Aufhebung der Verbote, die sein Dichten betrafen, gebeten; doch erfolgte keine Antwort und nur der Intendant von Seger, an den sich Schiller als an einen vermittelnden Fürsprecher gewendet, schrieb ihm zweimal, er möge nur zurückkehren, ohne ihm irgendwelche Bürgschaft der Begnadigung zu gewähren. Gerüchte über das Aufsehen, welches Schillers Flucht in Stuttgart erregte und über den Zorn des Herzogs, die Furcht vor einer Auslieferung von seiten der pfälzischen Regierung bestimmten den Dichter, mit seinem Freunde Streicher Mannheim zu verlassen und die schöne Bergstraße entlang nach Frankfurt zu pilgern. Auf dieser Fußreise beschäftigte sich Schiller mit dem Plane von „Kabale und Liebe“ mit solcher Hingebung, daß er für die landschaftlichen Reize der Gegend fast unempfindlich blieb. In Sachsenhausen angekommen, wo die Reisegefährten sich für sicherer hielten als in dem gegenüberliegenden Frankfurt, warf Schiller die wichtigsten Scenen des neuen Dramas auf das Papier, in jenem Taumel des Schaffens, in dem er mit ausdrucksvollen Zügen, bewegten Mienen, einzelne Sätze wie in pythischem Rausche stammelnd, für die Außenwelt unzugänglich war. Gleichwohl trat die Not des Lebens so mahnend an ihn heran, daß er Dalberg, auf den alle seine Hoffnung gesetzt war, um einen Vorschuß bat für seinen „Fiesco“, um sein Leben bestreiten und die in Stuttgart hinterlassenen Schulden abtragen zu können. Die Antwort lautete vernichtend: „Fiesco“ sei in seiner jetzigen Gestalt nicht ausführbar und bedürfe einer vollständigen Umarbeitung, ehe

sich über die Aufführung eine Entscheidung treffen lasse. Der Eindruck der Vorlesung in Mannheim war also doch nachhaltiger gewesen, als Schiller erwartet hatte, und die andern Zuhörer waren nicht geneigt, alles, was ihnen in dem Stücke widerstrebt, bloß dem ungeschickten Vorleser anzurechnen.

Aus der nächsten Not wurde Schiller durch seinen Freund Streicher gerissen, der das von der Mutter erhaltene Reisegeld mit ihm theilte. Um Mannheim näher zu sein, begaben sich die Freunde nach dem Dorfe Oggersheim, das nur eine Stunde von Mannheim entfernt ist; hier hatten sie eine Zusammenkunft mit Meyer, der an die Umarbeitung des „Fiesco“ mahnte. In der einsamen Dorfsidyle war Schiller, der den früher angenommenen Namen Dr. Ritter hier mit dem eines Dr. Schmidt vertauscht hatte, mit dieser für ihn wenig erquicklichen Arbeit beschäftigt, oder er dichtete an „Kabale und Liebe“, während sein Freund Streicher am Klavier saß, seinen musikalischen Phantasien hingegeben. Wagten sie sich nach Mannheim hinüber, so ging es nicht ohne Abenteuer ab. Ein württembergischer Offizier, der sich im Kaffeehause angelegentlich nach Schiller erkundigte, rief solche Bestürzung im Meyerschen Hause hervor, daß Schiller und Streicher in einem Kabinett hinter einer Tapetenthür versteckt wurden. Für die Nacht gewährte ihnen Madame Curioni, der die Aufsicht über das Palais des Prinzen von Baden anvertraut war, eine Zuflucht in den Prunkzimmern desselben, die gegen die Dorfstube von Oggersheim allerdings ausnehmend abstachen. Später zeigte es sich, daß der Lärm ein blinder und der Offizier ein Freund Schillers gewesen war. Gleichwohl fühlte sich der Dichter in diesen Gegenden nicht mehr sicher; er schrieb an Frau von Wolzogen, die ihn auf ihrem thüringischen Gute Bauerbach eine Zuflucht angeboten hatte, und nahm, ehe er dorthin abreiste, von Mutter und Schwester in dem württembergischen Grenzstädtchen Bretten Abschied, wo er drei Tage mit ihnen zusammenblieb. Die Liebe der Mutter und der hochgestimmte Geist der

Schwester brachten ihm volles Verständniß entgegen. Seinen „Fiesco“ hatte er in Mannheim an den Buchhändler Schwan verkauft und für den Druckbogen einen Louisdor Honorar erhalten. Der Genosse seiner Flucht, Streicher, der mit ihm sein ganzes Geld geteilt hatte, blieb in Mannheim zurück, wo Schillers Freunde ihm bei seinen musikalischen Studien behilflich zu sein versprochen.

Wir finden den Dichter jetzt in Bauerbach, in einer öden thüringischen Berggegend, in einem Dorfs Haus, welches der Frau von Wolzogen neben dem etwas verfallenen Schloß gehörte, und das mitten in einem Obstgarten gelegen war. Das äußere Leben des Dichters war hier einfach; er machte Spaziergänge, besuchte einige benachbarte Pfarrer, spielte mit dem Gutsverwalter Schach, ging bisweilen auf die Jagd und erlegte Raubvögel. In Meiningen hatte er den Bibliothekar Reinwald kennen lernen, einen hypochondrischen Gelehrten, seinen künftigen Schwager. So wenig er später mit ihm in ein harmonisches Verhältnis kommen konnte, so willkommen war ihm damals in seiner Einsamkeit der Verkehr mit einem Manne von litterarischer Bildung, der seine Bestrebungen würdigte. Reinwald besorgte ihm überdies von der Meiningen Bibliothek die Bücher, die er für seine Studien und dramatischen Pläne brauchte. Der Briefwechsel zwischen beiden war lebhaft, auch gaben sie sich öfters Zusammenkünfte in der Mitte des Wegs zwischen Meiningen und Bauerbach.

Reinwald wurde der Vertraute jener dichterischen Pläne und der schlichte, sonst so verbitterte Mann war solchen Vertrauens würdig. „Sie sind der edle Mann, der mir so lange gefehlt hat,“ schreibt der junge Dichter an ihn, „der es wert ist, daß er mich mitsamt allen meinen Schwächen und zertrümmerten Tugenden liebt.“ Reinwald hatte die höchste Meinung von Schillers dichterischem Genie. „Es wohnt,“ schreibt er in seinem „Tagebuch“, „ein außerordentlicher Geist in ihm und ich glaube, Deutschland wird einst seinen Namen

mit Stolz nennen. Ich habe die Funken gesehen, die diese vom Schicksal umbüfterten Augen sprühen und den reichen Geist erkannt, den sie ahnen lassen.“ In einem poetischen Briefe riet er dem jungen Dichter, der schon damals nicht übel Lust hatte, auf das Gebiet des Historikers abzuschwenken, er möchte dem verwachsenen Pfade der Melpomene treu bleiben:

Erschütter, wie Cherusker Lannen,
Wie Cebern auf dem Libanon
Der Obem Gottes, die Tyrannen
Und ihre Starken um den Thron;

Der Menschheit Schlangen, Drachen, Molche,
Den Geisterpöbel, der uns drängt;
Denn deine Worte sind wie Dolche,
Wie Feuer, das den Marmor sprengt.

Am Schluß verheißt er ihm den Sternenkranz. Schiller weihet den Freund auch in alle seine dichterischen Pläne ein; er schwankt lange Zeit zwischen „Maria Stuart“ und „Imhof“. Der letztere Stoff ist nicht recht aufgeklärt; vielleicht hängt er mit dem Geisterseher zusammen. Doch ließ er zunächst beide Stoffe beiseite und wandte sich dem „Don Carlos“ zu; er schickte dem Freunde den ersten Plan des Stückes, der sich später im Nachlasse desselben fand. Dieser Plan war mehr aus einem Geiste als der später ausgeführte „Don Carlos“; von der Scene zwischen Posa und dem Könige war nicht die Rede; das Stück spielt zwischen Carlos, dem König und der Königin. Posa griff nur insoweit ein, daß er den Verdacht der Liebe zur Königin auf sich lenkte und so den Knoten aufs neue verwirrte. Das Stück war nach seiner ersten Anlage Familien- und Liebestragödie; das Volkstribunat des Posa ist erst später dazugekommen, mit dem Ausdruck großer Gefinnungen in unvergänglicher Schönheit, aber doch auf Kosten der einheitlichen Handlung. In einem schönen und geistreichen Briefe an Reinwald, welcher uns in das Innerste der dichterischen Werkstatt führt und über das Ver-

hältniß des Dichters zu seinen Selbsten sich tieffinnig äußert, spricht er sich auch über seinen „Don Carlos“ aus. „Ich muß Ihnen gestehen, daß ich ihn gewissermaßen statt eines Mädchens habe. Ich trage ihn auf dem Busen; ich schwärme mit ihm durch die Gegend um Bauerbach herum. Wenn er erst fertig ist, so werden sie mich und Leisewitz an Don Carlos und Julius abmessen. Nicht nach der Größe des Pinsels, sondern nach dem Feuer der Farben; nicht nach der Stärke auf dem Instrument, sondern nach dem Ton, in welchem wir spielen. Carlos hat, wenn ich mich des Maßes bedienen darf, von Shakespeares „Hamlet“ die Seele, Blut und Nerven von Leisewitz' „Julius“ und den Puls von mir. Außerdem will ich es mir zur Pflicht machen, in Darstellung der Inquisition die prostituierte Menschheit zu rächen und ihre Schandflecken fürchterlich an den Pranger stellen.“ Auch über die Umarbeitung seiner „Luise Millerin“, welche Dalberg verlangt hatte und die ihm oft als eine sehr peinliche Arbeit vorkam, enthalten die Briefe an Reinwald manche Mitteilung. Auf die Blume der Freundschaft zwischen dem älteren Gelehrten und dem jungen Dichter sollte indes bald der Mehlthau fallen. Reinwald verlobte sich mit Christophine, Schillers Schwester. Das war nicht nach des Dichters Sinn; er brachte seine Einwendungen gegen den künftigen Mann mit Wahrheit und Offenheit vor und hüllte sich dann diesem gegenüber längere Zeit in tiefes Schweigen. Bei einer Begegnung in Mannheim behandelte er, der in persönlicher Beziehung an gelegentlicher Schroffheit nichts zu wünschen übrig ließ, den Schwager mit „Haß und Unartigkeit“, so daß derselbe an diese Begegnung in Mannheim mit Unwillen und Schauer zurückdachte. Später wurden diese Störungen wieder ausgeglichen; doch der Briefwechsel zwischen den beiden Schwägern nahm im ganzen einen trockenen und nüchternen Ton an.

Als Frau von Wolzogen mit ihrer Tochter Charlotte nach Bauerbach gekommen war, wurde Schillers bewegliche

Phantasie und liebebedürftiges Herz von dem Bild des anmutigen Mädchens entzündet; Spaziergänge in ländlicher Einsamkeit erhöhten diesen Zauber. Schiller besuchte sie dann auch auf einem der Familie Marschall-Ostheim gehörigen Gute, wo sie sich eine Zeitlang aufhielten. Schiller schrieb an Charlottens Bruder: „Ich beneide Sie um diese liebenswürdige Schwester. Noch ganz wie aus den Händen des Schöpfers hervorgegangen, die schönste, reichste, empfindsamste Seele und auch kein Hauch des allgemeinen Verderbnisses am lautern Spiegel ihres Gemütes, so kenne ich Ihre Lotte und wehe demjenigen, der eine Wolke über diese schuldblose Seele zieht!“ Doch Lotte ging in ihren Beziehungen zu Schiller nicht über die harmloseste Freundschaft hinaus; ihr Herz gehörte dem jungen Lieutenant der württembergischen Nobelgarde, von Winkelmann, einem hübschen, schlanken, dunkellockigen Mann. Die Mutter ließ dem Dichter darüber keinen Zweifel übrig und er mußte dem holdseligen Mädchen schon mit stiller Resignation im Herzen sich nahen. Doch trat bald darauf eine Verstimmung zwischen dem Offizier und den beiden Wolzogenschen Damen ein; er hatte irgend eine übermütige, impertinente Äußerung gethan, die von Charlottens darüber empörtem Bruder nach Bauerbach berichtet worden war. Jetzt wuchs dem eingeschüchterten Dichter der Mut; leidenschaftliche Wünsche regten sich in ihm und er schrieb der Mutter einen tollen Brief, in welchem er daraus kein Hehl machte. Die Zeit, wo ihn die Hoffnung eines unsterblichen Ruhmes gekitzelt habe, sei vorbei. „Jetzt gilt mir alles gleich und ich schenke Ihnen meinen dichterischen Lorbeer in die nächste boeuf à la mode und trete Ihnen meine tragische Muse zu einer Stallmagd ab, wenn Sie sich Vieh halten. Wie klein ist doch die höchste Größe eines Dichters gegen den Gedanken glücklich zu leben. Nur das ist die Frage,“ fährt er fort, „wie ich bei Ihnen auf die Dauer meine Glückseligkeit gründen kann.“ Frau von Wolzogen, eine herzensgute Frau, deren Verdienste um den jungen Dichter

das deutsche Volk in Ehren halten muß, war indes schwach und unbeständig; sie wagte weder den Dichter entschieden abzuweisen, noch zu ermutigen. Sie selbst hatte sich an ihn gewöhnt. Da sie bei ihrer mangelhaften Bildung der deutschen Orthographie nicht einmal mächtig war, half er ihr in Brieffschreibereien und bei sonstigen schriftlichen Arbeiten. Dennoch drängte alles zur Trennung; Schiller sah zuletzt doch ein, daß seine Bewerbungen keinen Erfolg hatten. Im Schmerz der unfreiwilligen Entfagung ahnte er damals nicht, daß er seine Lebensgefährtin doch noch einst in den Kreisen des verwandten thüringischen Adels finden würde.

Frau von Wolzogen hatte allen Grund zu wünschen, daß Schillers Aufenthalt bei ihr geheim bleibe, schon um den Herzog von Württemberg nicht zu erzürnen, da ihre Söhne auf der Karlschule waren. Schiller lebte daher nicht nur inkognito in Bauerbach, als Dr. Ritter, sondern er schrieb auch an seine besten Freunde irreführende Briefe. Doch zog es ihn wieder nach dem unruhigen Leben Mannheims; da Freiherr von Dalberg sich wieder mit ihm in freundlichen Briefwechsel eingelassen hatte, durfte er hoffen, eine Anstellung bei dem Theater zu finden. Frau von Wolzogen that das Ihrige, ihm, nachdem die Abreise einmal beschlossen war, das Reisegeld zu verschaffen; sie verbürgte sich bei dem Juden Jsaak für 400 Gulden, welche Schiller von Mannheim aus bald zurückzahlen hoffte. Leider! war er dazu nicht imstande; es war ein Posten seiner Schuldenlast, der ihn am meisten drückte. Frau von Wolzogen geriet selbst in finanzielle Verlegenheiten. Schiller verlängerte fortwährend die Termine der Rückzahlung und so schied seine Gönnerin aus dem Leben, ohne daß Schiller seiner übernommenen Verpflichtung nachgekommen war. Seine Hoffnung, beim Mannheimer Theater eine Anstellung zu finden, erfüllte sich indes. Schiller erhielt gegen einen Gehalt von dreihundert Gulden und die Zusage von Benefizvorstellungen seiner Stücke, die Stelle als Theaterdichter, mit der Verpflichtung, außer dem „Fiesco“

und der „Luise Millerin“, die inzwischen fertig geworden und von Iffland „Kabale und Liebe“ getauft worden war, noch ein drittes Stück für die Mannheimer Bühne zu schreiben. Diese letzte Bedingung zu erfüllen, blieb Schiller, der inzwischen an einem hartnäckigen und langwierigen Fieber erkrankt und in einen Taumel von Zerstreuungen und Liebeshändeln geraten war, unfähig. Haltloser als je, in wachsende Schulden verstrickt, von wechselnden Leidenschaften umhergetrieben, mit journalistischen Unternehmungen beschäftigt, die zum Teil, wie die „Dramaturgischen Monatshefte“ nicht ins Leben traten, zum Teil, wie die „Rheinische Thalia“ anfangs wenig Anklang fanden, gleich unglücklich als Journalist und als Theaterdichter lebte er hier am Rande des Abgrunds, bis sein Talent ihm auswärts warme Freunde erweckte und die Gunst des Herzogs Karl August sowie die thatkräftige Bewunderung des Körnerschen Kreises ihn in eine ruhigere Lebensperiode führten.

In Mannheim hatte der Sturm und Drang des Schiller'schen Lebens seinen Gipfel erreicht; die Signatur dieser Jahre ist in dem Gedicht: „Freigeisterei der Leidenschaft“ mit den schärfsten Zügen ausgeprägt. Die Theaterwelt mit ihrer bunten Erregtheit und ihren leichten Sitten zog den Theaterdichter ganz in ihre Kreise. In Frankfurt, wohin er die gefeierten Mannheimer Schauspieler auf einer Gastreise begleitete, lernte er eine Schauspielerin, eine Frau Dr. Albrecht kennen, deren schwärmerische Überschwenglichkeit ihn fesselte. Sophie Albrecht war die Tochter eines Professors der Medizin in Erfurt, Baumann, und hatte sich mit einem jungen Mediziner, Dr. Albrecht, verheiratet, dem sie anfangs nach Rurland gefolgt war, wo er eine Stelle als Leibarzt des russischen Grafen Manteuffel angenommen hatte; doch ihre Sehnsucht, ihr Heimweh bestimmten auch ihn, nach Deutschland zurückzukehren. Dr. Albrecht war nicht bloß Mediziner; er hatte zahlreiche Romane und Dramen veröffentlicht, meist empfindsamer Art, obschon er persönlich den Eindruck

eines nüchternen Gelehrten machte, ungefähr wie Schillers späterer Schwager Reinwald. Und doch ging von ihm die Anregung aus, welche seine anfangs mehr philosophischen Studien zugeneigte Gattin für die Poesie gewann. Seit 1784 erschienen lyrische Gedichte von ihr, in denen sich ein schwermütiger Hang, große Lebensmüdigkeit ausspricht; der Kampf der Leidenschaft mit der Tugend, den ja auch damals der Dichter der „Resignation“ durchzukämpfen hatte, war auch ihr Lieblingsthema. Und nun wandte sie sich auch der Bühne zu; von schlanker Gestalt, mit lichtblonden Haaren, durchgeistigten ausdrucksvollen Zügen war sie jedenfalls eine interessante Bühnenerscheinung. Schiller und Sophie Albrecht fanden und verstanden sich schnell. Eine vortreffliche Frau, nennt er sie, ein Herz ganz zur Theilnahme geschaffen, über den Kleinigkeitsgeist der gewöhnlichen Zirkel erhaben, voll edlen reinen Gefühls für Wahrheit und Tugend und selbst da noch verehrendwert, wo man ihr Geschlecht sonst nicht findet. Sie aber feiert den Dichter in Versen, begeistert von den unsterblichen Wehen seines Geistes und von seinen ewigen Gefängen und vom Rothurn der Ode ruft sie ihm zu: „Flüstre ihm leiser, daß ich ihn liebe mit heiligem Feuer und mich sehne nach seinen Blicken.“ In Mannheim selbst war er weniger glücklich in seinen Empfindungen für die Darstellerin seiner Luise, Katharina Baumann, der man lebhaft von langen Wimpern beschattete Augen und ein reizendes Oval des Gesichts nachrühmte. Sein saloppes Wesen stieß die Künstlerin zurück. Die schöne Tochter des Hofbuchhändlers Margarethe Schwan erwiderte ebenfalls seine Neigung nicht, eine so freundliche Theilnahme sie ihm schenkte; zum mindestens wandte sie verschiedenen Bewerbern die gleiche Gunst zu. Schiller war für das anmutige Mädchen begeistert und auch seinem Vater erschien sie als eine sehr annehmbare Partie, so daß er sein Gutachten ganz zu ihrem Gunsten abgab. Für halbe und ganze Zurückweisung entschädigte ihn durch leidenschaftliche Hingabe Charlotte von

Kalb, die Frau eines Majors, der in Landau in Garnison stand. Charlotte, Jean Pauls spätere Titanide, hatte, wie alle ihre Aufzeichnungen beweisen, die „Freigeisterei der Leidenschaft“ in ihr Lebensprogramm aufgenommen. Der feurige Dichter machte einen tiefen Eindruck auf sie; sie verlangte jetzt mehr vom Leben, als sie vorher sich erbeten hatte. Sein Entlassungsgesuch und die dadurch bevorstehende Abreise von Mannheim ließ die Flamme der Leidenschaft emporlobern und wenn er später sein Verhältnis zu Charlotte „ein schönes und freundliches“ nannte, so ist diese Goethisierende Bezeichnung der weiten Perspektive der Jahre zu verdanken; die dazwischenlagen. Es war ein Verhältnis leidenschaftlicher Glut und wird sich ebensowenig in eine platonische Beleuchtung rücken lassen, wie das Verhältnis, welches Goethe und Frau von Stein verband.

Zu dieser Zersplitterung der Neigungen und der Liebesverhältnisse kam, um sein Leben in Mannheim durch innere Unruhen zu verwüsten, noch die wachsende Schuldenlast. Schulden in Stuttgart bei Offizieren zu bezahlen, mußte er seinen Vater angehen; doch reichten die Mittel desselben dafür nicht aus. Es trat eine Entfremdung zwischen Sohn und Vater ein — und die Briefe, die der erstere von der Solitude erhielt, konnten seine Stimmung nur verbüstem. Schiller selbst spricht sich über den Gegensatz, in dem er zu seinem Vater stand, mit den Worten aus: „Ich pochte auf meine innere Kraft, die meinem Vater ganz neu und schimärisch war. Ihn hätte es mehr befriedigt, wenn ich, seinen ersten Plänen gemäß, in unbemerkbarer, doch ruhiger Mittelmäßigkeit das Brot meines Vaterlandes gegessen hätte; aber dann hätte er nicht zugeben sollen, daß eine unglückliche Schnellkraft in mir erwachte, daß sich mein Ehrgeiz entwickelte, dann hätte er mich mit mir selbst ewig unbekannt erhalten sollen.“ Vater Schiller wollte den Sohn immer nach Stuttgart zurückführen zur Ergreifung des medizinischen Doktorgrades; doch der Sohn hätte in solcher Rückkehr das Bekenntnis gesehen, daß er da-

mals „bei seiner gewaltsamen Entfernung sich nur kindischer Übereilung schuldig gemacht.“ Der Vater giebt ihm gute Ratschläge, wie er seinen Haushalt einrichten solle. „Liebster Sohn, die Verlegenheit, in die Er sich befindet, kommt nicht von ungefähr. Solange Er seine Rechnung auf Einnahmen setzt, die erst kommen sollen, mithin dem Zufall oder Unfall unterworfen sind, solange wird Er im Gedränge verwickelt bleiben. Wiederum solange Er denkt, dieser, jener Gulden oder Batzen wird es nicht ausmachen, daß ich herauskomme, solange werden Seine Schulden nicht weniger werden. Um etwas zu ersparen, muß man beim Kreuzer anfangen.“ Er giebt zu, daß die Erziehung des Sohnes auf der Akademie ihn „unweltläufig“ gemacht habe; er lasse sich zu sehr von dem Schein einnehmen, schließe von dem eigenen guten Herzen auf andere, ohne sie zu prüfen und am Ende findet sich nicht selten das Gegentheil oder wenigstens mehr Komplimente als Realitäten. Durch Aufnahme eines Darlehens wollte der Vater nicht die übrigen Geschwister verkürzen. Gleichwohl löste er eine kleine Schuld des Sohnes in Stuttgart ein. Da trat aber ein sehr aufregender Zwischenfall ein, der Schillers Verlegenheit, wie er selbst schrieb, bis zur Desperation steigerte; er machte den Eltern Mitteilungen, daß „ihm die Haut schauderte“ und erklärte, daß zwischen jetzt und vierzehn Tagen alles auf der Wage stehe: die Person, die in Stuttgart mit 200 Gulden beim Druck der „Räuber“ für Schiller Bürgschaft geleistet, die Frau eines Feldwebels, wurde so von den Gläubigern gedrängt, daß sie aus Stuttgart nach Mannheim entfloh, doch man setzte ihr nach und verhaftete sie. Hier mußte Schiller, unfähig sie zu befreien, schwere Selbstanklagen gegen sich richten, da er durch seinen Leichtsinm in Geldsachen auch andere Personen in peinliche Mitleidenschaft gezogen. Der Vater konnte nicht helfen; er verwies seinen Sohn abermals wie in einem früheren Briefe auf den Trost der Religion. „Er muß den Mut nicht sinken lassen und an Seiner Lage verzweifeln, vielmehr

mit Thätigkeit dagegen arbeiten, selbst sich in Geduld und Vertrauen auf Gott fassen, ihn ernstlich mit Beugung des Herzens um seine Hilfe anflehen.“ Und diese Hilfe kam aus nächster Nähe. Sein Hauswirt, der Maurermeister Hölzel und dessen Frau, hatten für ihren Mieter warme Theilnahme. Die braven Leute streckten die Summe vor, durch welche Schiller und seine Bürgin aus ihrer augenblicklichen Bedrängnis befreit wurden. Schiller zahlte das Geld bei seiner Abreise von Mannheim zurück und kam in späteren Lebensjahren in die Lage, der verarmten Familie diesen Liebesdienst vergelten zu können. Nimmt man zu allen diesen Bedrängnissen seine Kränklichkeit, seine Lust am wilden Leben, die Verzettlung seiner Empfindungen, so begreift man, daß er zu ruhigem dramatischen Schaffen nicht kam und daß „Don Carlos“ nicht vom Platte rückte.

Seine Stellung als Mannheimer Theaterdichter war indes durch allerlei Vorgänge so gefährdet worden, daß eine Erneuerung des Kontraktes nicht zu erwarten war. Der Dichter, der die Bedingungen desselben nicht erfüllt, das dritte Stück für die Bühne nicht gedichtet hatte, machte die verschiedensten Vorschläge, um sich als Theaterdichter zu behaupten; er schrieb an Dalberg, daß er eine Mannheimer Dramaturgie, herausgeben wolle. Wenn er damit in Lessings Fußstapfen zu treten gedachte, so war der Vorgang der Hamburger Dramaturgie besonders, was die Kritik der Darsteller betrifft, auf die es vor allem mit abgesehen war, nicht gerade ermutigend. Auch die Bearbeitung klassischer Dramen aus dem Französischen stellte Schiller in Aussicht. Doch Dalberg beantwortete diesen Brief gar nicht. Am 1. September war der Schillersche Kontrakt mit der Mannheimer Bühne abgelaufen und wurde nicht wieder erneuert. Nicht wenig trug dazu eine Intrigue Ifflands bei, der aus einem bewundernden Verehrer des jungen Dichters ein eifersüchtiger Rivale desselben geworden war: jetzt wo er selbst nach den Lorbeeren des Dramatikers strebte, war ihm der Dichter „der Räuber“

im Wege und er spielte ihm gegenüber eine Rolle von schlauer Doppelzüngigkeit, deren traurigen Eindruck er kaum durch das Entgegenkommen verwischen konnte, welches er in Schillers spätern Lebensjahren als Berliner Schauspieldirektor gegenüber den großen Tragödien des Jugendgenossen bewies. Gotter, eine Autorität in Theaterfragen, ein geschmackvoller Vertreter des französischen Bühnengeschmacks hatte eine Posse geschrieben: „Der schwarze Mann“ die in Mannheim im August 1784 kurz vor Ablauf des Schillerschen Kontraktes zur Aufführung kam. In dieser Posse kam ein Theaterdichter vor, Namens Flickwort, eine lächerliche Figur; das Publikum fand bald heraus, daß Schiller damit gemeint sei. Der doppelte Schluß des „Fiasco“ wurde lächerlich gemacht, ebenso die Projektensmacherei des Dichters — er spricht von einem großen Prospekt, den er erst ins Reine schreiben müsse. Auch von der Fähigkeit Flickworts Schulden zu machen ist die Rede; er wird als ein hungernder Bettelpoet hingestellt, ja in einer böswilligen Anspielung wird auch auf seine Schuld bei Frau von Wolzogen hingedeutet; denn Flickwort versteht es, den Frauen bei ihrer Gutmütigkeit den letzten Heller aus der Tasche zu locken. Die Rolle dieses Pitteraten spielte Iffland und obschon er selbst behauptete, er habe jede Ähnlichkeit mit Schiller vermieden, soll er ihn doch in der Maske des Dichters gespielt haben. Ifflands Sucht auf der Bühne bestimmte Persönlichkeiten zu kopieren, ist bekannt und hat ihm auch anderwärts manche Verlegenheiten bereitet. So wurde Schiller von derselben Bühne, die ihn in die Theaterwelt eingeführt hatte, dem Gelächter des Publikums preisgegeben. Danach mußte der Intendant noch weniger Lust empfinden, den Kontrakt zu erneuern. Iffland selbst trug das Seinige dazu bei, indem er in einem Briefe an Dalberg zwar sein Bedauern über die Aufführung des Stückes ausspricht und die Hoffnung, es werde nicht wiederholt werden, aber gleich hinzufügt, daß auf die Unfehlbarkeit Schillers, die Unverletzlichkeit des großen „Mannes“ damit der erste Stein ge-

worfen worden, daß nach dieser Parodie Schillers Dramen auf dem Mannheimer Theater unmöglich, Schiller selbst vor dem Mannheimer Publikum nicht mehr zu halten sei. Diese Feindseligkeit Ifflands, welcher auf der andern Seite dem dramatischen Genie Schillers ungeheuchelte Anerkennung entgegenbrachte, läßt sich nur mit einer jetzt offen hervortretenden Nebenbuhlerschaft erklären. Iffland hatte mit seinem Drama: „Verbrechen aus Ehrsucht“ einen größern Erfolg gehabt als Schiller mit „Kabale und Liebe“. Die deutsche Gesellschaft hatte ihm dafür die goldene Medaille zuerkannt, während Schiller leer ausging. Ifflands Drama: „Das Mündel“ war eine Übersetzung von „Kabale und Liebe“ in trivialste Lebensprosa. Und doch blieb er ein siegreicher Konkurrent, der zur vollsten Ausnutzung seines Sieges den Genossen ganz aus dem Wege räumen wollte.

In die wilde Mannheimer Zeit fallen die Aufführungen des „Fiesco“ und von „Kabale und Liebe“; die erstere hatte mehr einen Achtungserfolg, die letztere dagegen fand eine stürmische Aufnahme, ähnlich derjenigen der „Räuber“ und so ist es im wesentlichen seitdem auf den deutschen Bühnen geblieben.

Je mehr Schillers Talent sich dazu neigte, sein dramatisches Schaffen zu belauschen, die Gesetze desselben zu erkennen, über seine Gestalten zu reflektieren: desto bestimmbarer wurde er durch äußere Einflüsse; denn er wußte jedem Ratschlag, der an ihn herantrat, aus der Vielseitigkeit geistiger Gesichtspunkte heraus eine annehmbare Seite abzugewinnen. Schon die Selbstkritik der „Räuber“ zeigte die Neigung des Dichters, sich seinen Schöpfungen als ein fremder Beurtheiler gegenüberzustellen, und wie geistvoll er auch in einem Schreiben aus Bauerbach an Reinwald die innige Einheit des Dichters mit seinen Geschöpfen darstellte — sie war, indem er sie zu begreifen suchte, schon für das unmittelbare Empfinden verloren. Diese Seite in Schiller darf man nicht übersehen; sie erklärt vieles in seiner spätern Entwicklung.

Auf Dalbergs Rathschläge hin wurde „Fiesco“ abermals umgearbeitet; kein Drama hat Schiller so oft hin- und hergewandt als „Fiesco“, ein Trauerspiel, das von Haus aus neben den unmittelbaren Ergüssen dichterischer Begeisterung auch das stark hervortretende Gepräge theatralischer Machetrug und sich daher allen Versuchen der Umbildung bereitwilliger darbot. Seine erste Gestalt ist uns überhaupt nicht erhalten; die letzte, in welcher das Stück in Mannheim gegeben wurde, verschwand später von den Bühnen. Die Umwandlung betraf nicht Einzelheiten, sondern war eine vollständige, welche auch den Charakter des Helden umschmolz; denn in diesem blieb nicht der Ehrgeiz am Schlusse siegreich, sondern die Bürgertugend, was sich auch plötzlich dem befremdeten Verrina enthüllt, nachdem dieser gegen den vermeintlichen Tyrannen das Schwert gezückt hatte. Wenn Schiller sich früher Mühe gegeben, den Schluß des Dramas der Geschichte möglichst entsprechend zu gestalten, so warf er bei dieser kontraktlich ausbedungenen Umarbeitung solche ängstlichen Rücksichten ganz beiseite und trat in unverhüllten Widerspruch gegen die geschichtliche Überlieferung. Das Stück entsprach dadurch allerdings mehr der Bezeichnung als republikanisches Trauerspiel, denn sein Abschluß war der Triumph der Republik. Auch mußte die persönliche Schlußwendung einen mildern Schimmer über alles Vorausgehende breiten; einzelne grelle Auftritte waren in ein sanfteres Licht gerückt. So gereichte es der Bearbeitung zum Vorteil, daß Leonore nicht von Fiesco getötet wurde, während auf unsern Bühnen noch immer diese geschmacklose Wendung greller Zufallsromantik heimisch ist. Auch beschimpfte Fiesco die Gräfin Imperiali nur in Gegenwart seiner Gattin; selbst der Mohr entkam glücklich. Bertha war nicht von Gianettino Doria entehrt worden; gleichwohl waren die Flüche des Virginius Verrina, obschon jetzt auf Irrtum beruhend, in ihrer ganzen dramatischen Energie gelassen worden. So kam ein zwiespältiger Zug in das Ganze; der mildern Handlung

entsprach nicht mehr die Beleuchtung leidenschaftlicher Dichtweise und wenn der Dichter auch hier zu mildern und zu dämpfen suchte, so konnte er doch nicht die starken Wurzeln seiner Kraft aus dem Boden reißen, ohne das ganze Werk zu gefährden. Die Aufführung fand am 11. Januar 1784 „mit allem Prunk“ statt; einzelne Scenen erweckten rauschenden Beifall; doch blieb der Eindruck des Ganzen weit hinter dem der „Räuber“ zurück. Plümicke hatte wie die „Räuber“ den „Fiesco“ für die Bühne bearbeitet, ohne jede Rücksprache mit dem Dichter. Das Stück wurde nach dieser Bearbeitung in Berlin gegeben und fand vielen Beifall; es wurde in drei Wochen dreizehnmal wiederholt. Auch in Wien, wo sich Kaiser Joseph lebhaft für das Drama interessierte, kam es im Jahre 1787 zur Aufführung; hier hatte der Kaiser selbst die Rolle Plümicke's übernommen und das Stück für die Bühne eingerichtet. Trotz des Erfolges, den „Fiesco“ davontrug, ist in Wien von Schillers spätern Dramen, solange der Dichter lebte, nur noch ein einziges, „die Jungfrau von Orleans“ zur Aufführung gekommen.

Weit mehr aus einem Guß als „Fiesco“ ist „Kabale und Liebe“, ein Drama, welches ganz die Signatur jener düstern Stimmungen trägt, denen der Dichter damals verfallen war, und welches von den drei Jugenddramen Schillers ohne Frage das revolutionärste ist. Die „Räuber“ führten den Krieg gegen die Gesellschaft aus den böhmischen Wäldern heraus; es war ein fanatisch wilder Krieg, aber er spielte in den Zauberlanden der Romantik und trat von außen an die Gesellschaft heran. „Kabale und Liebe“ aber war ein Bild ihrer inneren Zerrüttung; der Krieg war hineingetragen in das innerste Leben derselben und zugleich trotz aller grellen Farben ist das Stück ein Zeitbild, wie es kein anderer der damaligen Dichter geschaffen hat. Nicht diese oder jene Gestalt hat Schiller dabei porträtiert; aber er hat einzelne Züge der hervorragenden Persönlichkeiten, mit denen er in Beziehung getreten war, einzelne Thatfachen des damaligen staatlichen

und gesellschaftlichen Lebens in seine Dichtung aufgenommen. Bei Lady Milford mochte ihm Franziska von Hohenheim vorschweben; der Verkauf der Landesfinder nach Amerika und andere brutale Lebensäußerungen des kleinfürstlichen Despotismus in jener Zeit gaben das Kolorit des Ganzen und Gelegenheit zu wirksamen episodischen Szenen. Doch die Überhebung der bevorrechteten Stände über das Bürgertum, die Intriguen der Aristokratie und Bureaucratie, um zu Glanz und Macht zu gelangen, die Leerheit und Hohlheit des Hofadels, der falsche Ehrbegriff, der in diesen Kreisen herrschte: das war der Kern des Dramas, herausgehoben mit einer Glut der Verbitterung, einer Energie der verdammennden Entrüstung, wie sie nur aus eigener schmerzlicher Erfahrung hervorgehen konnte. Es war der Ingrimme eines durch erbärmliche Verhältnisse zerstörten Lebens, was dieser Dichtung eine so markerschütternde Gewalt verlieh. Der Idealheld, in welchem Nerv und Faser vom Geiste des Dichters war, dieser Ferdinand mit seinem Geistesadel und seiner Seelengröße wurde durch die Unwürdigkeiten, denen er preisgegeben war, selbst aus der Bahn gelenkt, die sein edler Sinn sonst eingehalten hätte; er wurde in wilder Leidenschaft zum Mörder. Doch so sehr mußte uns der Dichter in die Stimmung seines Helden zu versetzen, daß man hinweg sah über den lustspielartigen Charakter der Intrigue, die eine so tragische Wendung nahm und über die Herrschaft der Mißverständnisse, welche dem Fortgang der Handlung ihr Gepräge aufbrückte, daß man im Banne dieser Stimmung bis zur furchtbaren Katastrophe des Schlusses blieb, ohne daß das kritische Gewissen sich aufdringlich geregt hätte. „Kabale und Liebe“ war ein Fehdebrief gegen die Gesellschaft des 18. Jahrhunderts, gegen den Fluch des Hoflebens und die kleinfürstlichen Bedrückungen, geschrieben mit der Frakturschrift eines dramatischen Genius; denn nach „Kabale und Liebe“ konnte wohl niemand mehr daran zweifeln, daß in diesem jungen Dichter den Deutschen ihr Shakespeare erstanden war, frei von jeder

Nachahmung des Briten, in Bezug auf Spannung der dramatischen Kompositionen, auf ihren einheitlichen Fortgang dem Briten sowie allen französischen Klassikern und seinen deutschen Zeitgenossen überlegen, aber dem Meister der altbritischen Bühne, in dessen äußerlichste Nachahmung die Stürmer und Dränger und Goethes „Göz“ verstrickt waren, verwandt durch die hinreißende Kraft leidenschaftlichen Ausdrucks und die markige Charakteristik. Gestalten wie der Musikus Miller und seine Frau, selbst solche ironisch gezeichnete Schattenbilder aus der Camera obscura des Hoflebens wie der Hofmarschall Kalb verrieten nicht nur eine schöpferische Begabung, welche aus vollem Leben heraus gestaltete, sondern auch einen Humor, der ebensoviel Gemütswärme wie satirische Schärfe besaß. Was aber die Technik des Dramas betrifft, so war sie in „Kabale und Liebe“ wie in den „Räubern“ mit einer unvergleichlichen Meisterschaft gehandhabt. Das Geheimnis dieser Technik ist, daß das Dramatische und Theatralische in denselben Brennpunkt fällt. Für eine dramatische Steigerung von so hinreißender Gewalt, wie sie der Schluß des zweiten Akts in „Kabale und Liebe“ enthält, wüßten wir in der Litteratur aller Zeiten kein zweites Beispiel aufzufinden; der Sturm des Beifalls, den dieser Aktschluß erregt, ist seit länger als einem Jahrhundert derselbe geblieben wie bei der ersten Aufführung in Mannheim; das dichterische Genie und das Genie theatralischer Anschauung reichten sich hier die Hand. Es war kein Zweifel, ein Dramatiker wie dieser junge Schiller, wenn er seiner ursprünglichen Richtung auf das Tiefeingreifende in Zeit und Leben, auf das energisch Geschlossene im Aufbau der Handlung, auf das markig Charakteristische, wenn er seinen nächsten Beziehungen zum Theater treu blieb und nur jene Richtung künstlerisch ermäßigte, seine Darstellungsweise von Auswüchsen reinigte, mußte in wenigen Jahren der Alleinbeherrscher der deutschen Bühne sein. Leider! wurde das Dichterfeuer des Jünglings durch Verbindungen, die sonst bildend und läuternd auf ihn

wirkten, in einer für sein dramatisches Schaffen ungünstigen Weise gedämpft; er verlor auf lange Jahre hinaus die Selbstgewißheit des Genies und die Sicherheit des dramatischen Wurfs; wissenschaftliche Studien, die er doch stets mit dichterischem Sinn erfaßte, riefen in ihm jene gefährliche Halbheit hervor, an welcher geringere Talente zu Grunde gegangen sind.

Den Übergang zu dieser zweiten Epoche bildeten zwei Ereignisse, welche für sein ganzes Leben von durchgreifender Wichtigkeit wurden: die Vorlesung seines „Don Carlos“ am Darmstädter Hofe und der Brief Körners und seiner Freundinnen. In den ersten Funitagen erhielt Schiller ein Paket aus Leipzig mit Briefen von Personen, die ihm gänzlich unbekannt, aber für seine Dichtungen begeistert waren. Christian Gottfried Körner, dessen Braut Minna Stodt und ihre Schwester Dora, Töchter des Kupferstechers Stodt zu Leipzig, und Ludwig Ferdinand Huber waren die Absender des Pakets, in welchem sich außer den Briefen eine Briestasche mit kunstvoller Sticerei, eine Komposition von Amaliens Lied in den „Mäubern“ und die vier mit Silberstift auf Pergament gezeichneten Porträts der Verehrer und der anmutigen Verehrerinnen befanden. Ein halbes Jahr lang ließ Schiller diese Sendung unbeantwortet; so wenig achtete er damals die Gesetze des äußern Anstands, so wenig ahnte er, wie sein Lebensgeschick für lange Zeit mit den unbekanntem Geschenkegebern eng verknüpft sein sollte. Als er am 7. Dezember 1784, die Beschämung über sein langes Schweigen überwindend, die Feder zu einem Dankschreiben ergriff, da that er es allerdings mit großer Wärme und Hingebung. Zum erstenmal kam in dieser Zeit etwas über ihn von jenen stolzen Dichtertäumen, von jenem Glauben an die Unsterblichkeit des Namens und der Werke, wie ihn Horaz und selbst Shakespeare in Versen von dauerndem Gepräge gefeiert haben, wie er aber sonst von bescheidenen und wahrhaft großen Dichtern nicht zur Schau gestellt, sondern meistens nur von

dichterischer Halbwüchsigkeit prahlend verkündet worden ist. „Ein solches Geschenk“, schrieb er an Frau von Wolzogen, „ist eine größere Belohnung als der laute Zusammenlauf der Welt, die einzige süße Entschädigung für tausend trübe Minuten. Und wenn ich das nun weiter verfolge und mir denke, daß in der Welt vielleicht mehr solche Zirkel sind, die mich unbekannt lieben und sich freuen, mich kennen zu lernen; daß vielleicht in hundert und mehr Jahren, wenn mein Staub schon lange verweht ist, man mein Andenken segnet und mir noch im Grabe Thränen und Bewunderung zollt: dann, meine Teuerste, freue ich mich meines Dichterberufs und versöhne mich mit Gott und meinem oft harten Verhängnis.“ Die Briefftasche von Minna Stodt begleitete den Dichter nach Darmstadt an den Hof. Schiller erfuhr, daß Karl August, der Mäcen der Dichter, Goethes Freund, bei dem Landgrafen Ludwig in Darmstadt einige Zeit verweilen werde; er bot alles auf, um dort Zutritt zu erlangen und dem Herzog von Weimar vorgestellt zu werden, und knüpfte seine Zukunftspläne an solche Begegnung. Durch Empfehlungen Dalbergs und der Frau von Kalb gelang ihm dies auch, dank der Zersplitterung der damaligen politischen Zustände, der deutschen Reichsanarchie; denn die Zulassung eines württembergischen Deserteurs an einem benachbarten Fürstenhofe war doch nur bei solchen Verhältnissen möglich. Schiller hatte sich mit dem „Don Carlos“ schon in Bauerbach beschäftigt; er hatte dort einen durchsichtigen und konsequenten Plan des Stücks entworfen. Den ersten vollendeten Akt las er in Darmstadt bei Hofe vor und erntete damit nicht geringern Beifall wie die Stückerlei auf der Briefftasche von Minna Stodt, in welche er das Manuscript eingeschlagen hatte. Diesmal war der Erfolg seiner Vorlesung ein günstiger, während er selbst bei seiner leidenschaftlich geliebten Frau von Kalb mit dem Vortrage dieses ersten Akts in Mannheim gänzlich gescheitert war. Herzog Karl August erkannte noch in demselben Monat den Dichter, den fahnen-

flüchtigen Militärarzt, welcher die Dienste des befreundeten Herzogs von Württemberg eidbrüchig verlassen hatte, zum weimarischen Rat. Das war nur in einer Zeit möglich, in der es keinerlei Kartellverträge gab. Die Tage in Darmstadt waren also die Vorläufer der Jahre in Weimar und an die Briefftasche der schönen Leipzigerin knüpfte sich das Freundschaftsverhältnis des Dichters mit Körner, welches für sein ganzes Leben, besonders aber für die nächsten Jahre entscheidend war. So zeichnete sich in diesen beiden Ereignissen, die in das Ende seiner Mannheimer Zeit fallen, sein ganze Zukunft gleichsam wie in verschleierte Umrissen bedeutungsvoll ab.

Das Leben in Mannheim, wo er inzwischen als Journalist durch Herausgabe der „Rheinischen Thalia“ einen Wirkungskreis gefunden und durch den Eintritt in die Deutsch-Gesellschaft, zu welcher die kurfürstliche Bestätigung gehörte in der bürgerlichen Stellung mehr befestigt worden war wurde ihm trotz dessen von Tag zu Tag unbehaglicher. Sein Verhältnis zu Frau von Kalb mußte ihm bei der Überschwenglichkeit der genialen Geliebten oft unbequem werden; überdies sprach es zu herausfordernd der Sitte Hoh und drohte vielleicht auch mit ernsteren Verwicklungen. Seine wachsende Schuldenlast konnte durch die Einnahme der „Thalia“ nicht verringert werden, da diese dramatische Monatschrift keinen großen Leserkreis fand. Sie brachte den ersten Akt des „Don Carlos“, den Aufsatz, den er in der „Deutschen Gesellschaft“ gelesen hatte: „Was kann eine stehende Schaubühne eigentlich wirken?“ und mehrere Erzählungen, darunter aus Diderots nachgelassenen Manuskripten, aus dem erst später gedruckten Roman „Jacques Fataliste“, das „Merkwürdige Beispiel einer weiblichen Rache“, ein Stoff, mit dem das Bühnenpublikum der Gegenwart vollkommen vertraut ist, da er von Sardou in seinem „Fernande“ dramatisch behandelt worden ist und in dieser Gestalt die Kunde über die deutschen Bühnen gemacht ha-

Ein „Tagebuch, über die Vorstellungen, welche von Neujahr bis 3. März 1785 in Mannheim gegeben wurden“, verwickelte Schiller in Mißhelligkeiten mit den Schauspielern und Schauspielerinnen, welche in demselben hart getadelt worden waren. Gegen eine derselben, Henriette Wallenstein, welche in zwei Broschüren den Theatervorstand Herrn von Dalberg angegriffen hatte, nahm er dessen Partei in dem Aufsatz: „Wallensteinscher Theaterkrieg“. Aus diesen verworrenen und unbehaglichen Verhältnissen sehnte sich der Dichter heraus; er vertraute sich ganz den neugewonnenen Freunden an, in deren Nähe es ihn zog; Körner half mit dreihundert Thalern seine Schulden decken; auch Schwan bewies durch die That dem Dichter seine Freundschaft und so reiste er, nach einem leidenschaftlichen Abschied von seiner glühenden Titanide Charlotte, nach einem freundschaftlichen von Margarete Schwan, die ihm eine schöne Briefftasche zum Andenken schenkte, nach einem letzten Zusammensein mit dem treuen Streicher, dem Genossen seiner Flucht, Mitte April 1785 nach Leipzig.

Damit schließt die erste Periode in Schillers Leben, seine Sturm- und Drangperiode, eine Zeit glänzender Verheißungen und großartiger Schöpfungen, denn diese Erstlingswerke haben sich so gut wie seine spätern auf den Bühnen und mit ganz gleichem Erfolg erhalten. Es beginnt die zweite Epoche, die wir bis zur Vollenbung des „Wallenstein“ und der Übersiedelung nach Weimar ausdehnen möchten, eine Epoche, welche die größere Zahl von Jahren umfaßt, aber für sein dramatisches Schaffen am wenigsten fruchtbringend war. Die erste Hälfte dieser Epoche steht unter Körners, die zweite kleinere unter Goethes Einfluß; es ist die Zeit künstlerischer Läuterung und wissenschaftlichen Bildungsdrangs, in welcher die Reflexion in Prosa und Versen überwog und die Hinnneigung zu gelehrtem Beruf allmählich zur Untreue gegen die dichterische Sendung führte. Man denkt sehr hoch von dieser Zeit „sittlicher und wissenschaftlicher Auferbauung“,

wie sie Goethe bezeichnete, weil durch sie die Meisterwerke der letzten Jahre vorbereitet und ermöglicht worden seien; man vergißt dabei, welsch ein unersehlicher Verlust für die Litteratur und besonders für die Bühne darin lag, daß Schiller ihnen während seiner besten Lebensjahre entfremdet wurde. Durch die Einflüsse überlegener Bildung angezogen und bestimmt, wurde Schiller aus der sichern Bahn der Entwicklung herausgerissen, und was er auf dem Gebiete der Geschichtschreibung und der Philosophie geleistet, so beachtenswert auch besonders seine ästhetischen Schriften waren, konnte dafür keinen Ersatz geben. Die Reflexion lähmte in bedauerlicher Weise seinen Schöpfungsdrang. Am Eingange dieser Epoche, von Jahr zu Jahr langsam heranreisend und fortwährend nach andern Richtungen hin umgelenkt, steht der „Don Carlos“, halb noch mit der Sturm- und Drangperiode des Dichters verwachsen; am Schlusse derselben der „Wallenstein“, eine Trilogie, deren letzter Teil bereits sich den reifern Schöpfungen anschließt, während die Ausdehnung des Stoffs in eine zehnkantige Breite noch die Unsicherheit der Behandlung verrät, welche die notwendige Frucht so langjähriger Entfremdung war. Zwischen diesen beiden dramatischen Grenzpunkten bewegte sich eine im ganzen mehr aneignende als schöpferische Thätigkeit, die sich in neue Gedankenwelten wie in das Kantsche System vertiefte, geschichtlichen Studien eine geschmackvolle Einkleidung gab und das geistig Errungene wie das Ringen und Streben selbst in schönen Strophen widerspiegelte, in denen sein dichterisches Talent den alten Schwung in gekläarterer Form bewahrte.

Als Schiller nach Leipzig kam, fand er nur Körners Freundinnen, nicht diesen selbst; es dauerte mehrere Monate bis zum ersten Zusammentreffen. Doch damals schon begann der Briefwechsel, welcher die Urkunden einer so andauernden Freundschaft, eines so reichen geistigen Verkehrs enthält. Von Leipzig, wo er mit dem kunstsinningen Deser, dem beliebten Dramatiker Weise, dem Musiker Hiller in flüchtigen Verkehr

getreten war, und wo sich um den bereits gefeierten Dichter ein Schwarm von Neugierigen und Bewunderern drängte, siedelte Schiller zugleich mit dem anmutigen Fräulein Stock nach dem Dorfe Gohlis über, dessen ländliche Einsamkeit damals wie jetzt einen lebhaften gesellschaftlichen Verkehr nicht ausschloß. Die erste Begegnung mit Körner fand auf dem Gute Rahnsdorf statt, wohin sich Schiller mit den Freundinnen und dem Buchhändler Goeschen zu dieser Zusammenkunft begeben hatte. Der Eindruck, welchen Körner auf den Dichter machte, war ein bedeutender und tiefer; er fühlte die Überlegenheit einer geklärten Kunstbildung und Weltanschauung, eines fest auf sich ruhenden Charakters; er fühlte, daß er an einem Wendepunkt seines Schicksals und seiner Entwicklung stand; mit vollkommener Klarheit spricht er dies selbst in dem ersten Schreiben an Körner nach dieser Begegnung aus. „Mit welcher Beschämung, die nicht niederdrückt, sondern männlich emporrafft, sah ich rückwärts in die Vergangenheit, die ich durch die unglaublichste Verschwendung mißbrauchte. Ich fühlte die kühne Anlage meiner Kräfte, das mißlungene (vielleicht große) Vorhaben der Natur. Eine Hälfte wurde durch die wahnsinnige Methode meiner Erziehung und die Mißlaunen des Schicksals, die zweite und größere aber durch mich selbst vernichtet. Tief, bester Freund, habe ich das empfunden und in der allgemeinen feurigen Gärung meiner Gefühle haben sich Kopf und Herz zu dem herkulischen Gelübde vereinigt, die Vergangenheit nachzuholen und den edeln Wettlauf zum höchsten Ziele von vorn anzufangen.“ Ein Vorschlag in diesem Briefe zur Herausgabe einer neuen Auflage von „Fiesco“ und den „Räubern“ mit einem Nachspiel zu den letztern im Goeschenschen Verlag zeigte Körner nur die Geldbedrängnis des Dichters und mit edelm Sinn entschloß er sich, ihn ein Jahr lang der Notwendigkeit des Brotverdienens zu überheben.

Das Dorf Gohlis bot anmutige Spaziergänge in dem Leipziger Stadtpark, dem Rosenthal, wo so viele deutsche

Dichter wie Gellert, Lessing, Goethe, ihren Gedanken nachhängend und dichterische Pläne zeitigend, auf- und abgewandelt sind. Hier schwebten dem Dichter die Gestalten seines „Don Carlos“ vor, der ihm immer mehr unter den Händen, seinen geschlossenen Bau einbüßend, in eine dramatische Rhapsodie zerrann; hier bewegten sich ihm die Rhythmen seines „Liedes an die Freude“ durch die Seele, das zu so seltener Volkstümlichkeit gelangt ist. Dieses Lied war gleichsam die begeisterte Overture zu dem neuen Leben, welches dem Dichter durch die Segnungen einer thatkräftigen Freundschaft erblühen sollte. Die dichterische Instrumentation ließ freilich noch vielfach die grellen Töne der Stuttgarter „Anthologie“ durch hören für jedes feiner gestimmte ästhetische Gehör; es begann mit allerlei Sünden gegen den guten Geschmack, mit unpassenden Beiwörtern und verworrenen Metaphern und atmete jene Überschwenglichkeit, welche, wie die poetischen Kraftstücke der Anthologie, durch Hinausgreifen in die Weltweite der Empfindung größern Schwung zu geben suchte; doch der hinreißende Zauber einer aus innerster Seele kommenden Begeisterung und das unverkennbare Gepräge des Genies, dessen Griffel die Verse tief dem Gedächtnisse der Geschlechter einschreibt, haben dies Gedicht zu einem Lieblingslied deutscher Nation und jener geselligen Kreise gemacht, in denen ernstere ideale Tendenzen gepflegt werden. Die Epoche in Leipzig, Gohlis und Dresden zeigt uns überhaupt das Gemüth des Dichters als vorherrschenden Faktor des dichterischen Schaffens, während früher in Stuttgart und Mannheim die Phantasie, später in Jena und Weimar der philosophische Gedanke und das ästhetische Bewußtsein bei der dichterischen Stimmführung die erste Stimme hatten. Die Freundschaft mit Körner hatte diese sanftere Wärme in der Seele des Dichters entbunden, welche früher nur in der Blut der Leidenschaft emporgelohet war. Mehr als jedes andere Schillersche Stück zeigt daher der „Don Carlos“ eine Sprache der Empfindung, deren innerliches Erzittern den

Stil zerklüftet, durch fortwährende Wiederholungen bezeichnender Worte eine leidenschaftliche Steigerung hervorruft und in den Ergüssen der Freundschaft und Liebe mit einer uner-schöpflichen Hingebung schwelgt.

Daß das „Lied an die Freude“ in dem jetzigen Schiller-Haus in Gohlis gedichtet wurde, wird von den Schiller-Biographen Brahm, Minor, Wyhgram, auf Grund vager Vermuthungen bestritten, indem sie behaupten, es sei erst später in Dresden verfaßt worden. Durch briefliche Urkunden, die der Archivar Dr. Diestel in Dresden veröffentlicht hat, durch gerichtliche Aussagen der Richte der Staatsrätin Körner ist es aber außer allen Zweifel gestellt, daß das Lied in Gohlis gedichtet worden ist.

Außer dem „Lied an die Freude“ dichtete Schiller in Gohlis zu Körners Hochzeit ein Gedicht von zweiundzwanzig Strophen, welches die Stimmung des „Liedes an die Freude“ atmete, in seinen Wendungen an dasselbe erinnerte, aber, wie es rasch hingeworfen war, sich auch als eine abgeschwächtere Gelegenheitsdichtung gab. Mit einer Paramythie in Prosa begleitete er außerdem sein Hochzeitsgeschenk, ein Paar Urnen. Bei der Rückreise des jungen Ehepaars nach Dresden begleitete er dasselbe bis Hubertusburg zu Pferde; ein Sturz mit demselben zog ihm eine leichte Verrentung der Hand zu. Er begann jetzt sich in Gohlis einsam zu fühlen, obgleich sein Verkehr mit den Leipziger Schauspielern, mit Huber und Jünger ein sehr reger war. Die Überstiedelung nach Dresden war eine beschlossene Sache; dort sollte Schiller als Körners Gast ein sorgenfreies Leben führen. Im September 1785 wurde sie ausgeführt; schon auf der Hinreise erfreute sich der Dichter an den schönen Elbusfern, die ihn an das heimatliche Neckarthal erinnerten.

Der Freund, der in Schillers Leben so wohlwollend und thatkräftig eingriff, Christian Gottfried Körner, war nur drei Jahre älter als der Dichter, aber ihm an gereifter Bildung und Vielseitigkeit der Kenntnisse bei weitem überlegen. Trotz

seiner Jugend hatte er schon eine feste und hervorragende Lebensstellung gewonnen; er war Oberkonsistorialrat in Dresden. Von verschiedenen Zweigen des Wissens angezogen, stets aber nicht bloß aufnehmender Aneignung, sondern selbstthätigem Wirken zugeneigt, wie er denn bei dem Lesen der alten Klassiker gleich an die Herausgabe derselben dachte, vereinigte er idealen Sinn mit der Abneigung gegen jede unfruchtbare Gedankenarbeit; so hatte er neben seiner Berufswissenschaft, der Jurisprudenz, auch Mathematik und Naturlehre studiert. Die Kunst, und nicht bloß die Dichtkunst, gehörte zu seinen Neigungen; er liebte darüber zu reflektieren; das ästhetische Denken erschien ihm nicht unfruchtbar. Fortwährend anregend und angeregt, in seinen Anschauungen von einer Klarheit, welche den Puls des Genies herausfühlte, aber auch vermochte, ihm ein höheres Ideal gebiegener Kunstform vorzuhalten, war er für den jungen, schwankenden Dichter eine Stütze, um so mehr als sein Charakter Energie und Festigkeit besaß. „Ich habe Körners Herz,“ schrieb Schiller an die Schwestern von Lengefeld drei Jahre später, „noch niemals auf einem falschen Klange überrascht; sein Verstand ist richtig, uneingenommen und kühn; in seinem ganzen Wesen ist eine schöne Mischung von Feuer und Kälte. . . Sie haben sehr recht, wenn Sie sagen, daß nichts über das Vergnügen gehe, jemand in der Welt zu wissen, auf den man sich ganz verlassen kann. Und das ist Körner für mich! Es ist selten, daß sich eine gewisse Freiheit in der Beurteilung der fremden Handlungen oder Menschen mit dem zartesten moralischen Gefühl und einer instinktartigen Herzengüte verbindet, wie bei ihm. Er hat ein freies, kühnes und philosophisch aufgeklärtes Gewissen für die Tugenden anderer und ein ängstliches für sich selbst.“

Das opferlustige Eintreten eines solchen Mannes, der für so edel gebrachte Opfer auf den Dank der Nation rechnen darf, war gleichwohl für die Entwicklung des Dichters nicht vorteilhaft, mögen auch alle Biographen das Gegentheil be-

hauften. Schillers Genie war danach angethan, wenn es seiner eigenen Entwicklung überlassen blieb, selbst seine Schlacken abzustößen und den feurigen Kern, den seine ersten Dramen zeigten, ohne Einbuße der innern Blut zu größerer Reinheit zu gestalten. Durch seinen Eintritt in die Kreise einer reichen, vielseitigen Bildung, die ihn verlockend in die Propyläen der ihm bisher fremden Wissenschaften führte, mußte er irre werden in seinem Schaffen und an seinem Beruf. Das Theater, dem er vorher mit leidenschaftlichem Eifer sich hingegeben hatte, wurde ihm in die Ferne gerückt; er dachte bei seinem „Carlos“ kaum mehr an die Bühne. Eine Einladung von Schröder, als Dramaturg nach Hamburg überzusiedeln, die er noch ein Jahr vorher mit Jubel begrüßt hätte, lehnte er ab. Die Masse der neuen auf ihn einwirkenden Eindrücke lähmte seine Schöpfungskraft, und so mag man es sich erklären, daß er in dem sorgenfreiesten Jahre seines Lebens außer einigen Scenen des „Don Carlos“ nichts von Bedeutung geschaffen hat, während ihm in den Zeiten seiner Flucht und einsamen Verbannung die großen Dramen wie in feurigem Lavaguß aus der Seele quollen. Oder soll man hierin eine Bestätigung der oft gehörten Behauptung finden, daß das Genie des Stachels der Not bedarf, um Bedeutendes zu schaffen? Während es dem Dichter sehr oft an „Lanne und Wärme“ fehlte, am „Don Carlos“ zu arbeiten und er in manchen Wochen „kaum eine Seite“ schrieb, zogen ihn philosophische Schriften, wie diejenige Abbt's „Vom Verdienst“ mächtig an, noch mächtiger aber historische Werke. „Täglich wird mir die Geschichte teurer!“ ruft er aus, nachdem er eine Schrift über den Dreißigjährigen Krieg gelesen und bedauert, daß er nicht zehn Jahre hintereinander nur Geschichte studiert hat. „Ich fühle es schmerzlich, daß ich noch erstaunlich viel lernen muß, säen muß, um zu ernten!“ Doch dieser verspätete Bildungsdrang, das Streben nach ungemessener Aneignung wissenschaftlicher Ergebnisse, fiel wie ein Nachtfrost auf die junge

Saat seines dichterischen Schaffens. Wohl muß solche wachsende Bildung dies Schaffen begleiten, wenn die Dichtwerke das Siegel geistiger Größe tragen sollen; doch wenn sie mit der Blödsichtigkeit neuer Eindrücke den Dichter in die Schule zurückweist, dann verkümmert sie seinen dichterischen Schwung und die schöne Selbstgewißheit unmittelbarer Begeisterung. Auch war Schillers Begegnung mit der Philosophie und Geschichte in Dresden noch eine flüchtige. Er selbst spricht von der Dunkelheit, der Anarchie der Ideen, die bei ihm herrsche, von jener Mischung von Spekulation und Feuer, wie er sie auch in der Schrift des Popularphilosophen Abbt entdeckte. Die „Philosophischen Briefe“ tragen dies Gepräge; es ist etwas in ihnen vom Geiste Spinozas und seiner Lehre der Allgöttlichkeit; denn die Natur wird als ein unendlich geteilter Gott bezeichnet. Raphael, der die Philosophie des Julius als unhaltbar bezeichnet, war der bereits mit dem Gedankengange des Kantischen Systems vertraute Körner. So mächtig trat schon damals dasselbe an Schiller heran, dennoch hing er lieber seinen eigenen, verschwommenen Gedankenbildern nach. „Mit mir,“ schreibt er, „will es noch nicht so recht fort, in das Fach hineinzugehen.“ Seine Lebensphilosophie stellte er etwas später in den Bekenntnissen des Prinzen im „Geisterseher“ zur Schau; sie war dem Zweifel, ob hinter dem schwarzen undurchdringlichen Decken, die an beiden Grenzen des Lebens herabhängen, überhaupt etwas sei und dem feurigen Erfassen des unmittelbaren Lebensgenusses zugewendet.

Mehr noch als die Anreizungen bisher kaum gekannter Wissenschaften hemmte sein dichterisches Schaffen im Jahre 1787 ein neues Liebesverhältnis, das ihn selbst dem Körnerschen Kreise zu entfremden drohte. Wie heimisch fühlte er sich in Loschwitz, während er auch in seiner Wohnung in Dresden durch Huber, seinen Hausgenossen, stets neue Anregung erhielt! Der Sinn für häusliches Leben und Familienglück schien ihm aufzugehen und selbst seine humoristische

Aber zu wecken zu allerlei Gelegenheitsgedichten in frischem derbem Stil. Daß etwas von Bürger in Schiller steckte, trotz der feindseligen Kritik, mit der er später den Volksdichter niederschmetterte: das bewiesen schon viele Stücke der „Anthologie“, das bewies vor allem seine in Bauerbach gedichtete „Wunderfeltzame Historie des berühmten Feldzugs des Hugo Sanherib“, das bewies sein unterthänigstes Promemoria der Konsistorialrat Körnerschen weiblichen Waschdeputation und sein einaktiges Lustspiel, „Körners Vormittag“, ein aus dem Leben gegriffener Schwank. Daß diese humoristische Ader, deren Phosphoreszieren für die Charakteristik auch in ernstern Dramen nicht zu entbehren ist, später versiegte, bleibt immer zu bedauern. Sene etwas platten und derben Gelegenheitsgedichte zeigten, daß es Schiller in sorgenloserer Lebenslage an einem gesunden Humor nicht fehlte, den ein munterer Verkehr mit der anmutigen Tochter eines Gutsbesizers in dem gegenüberliegenden Blasewitz stets zu wecken verstand. Dieser muntern Auguste hat der Dichter später in „Wallensteins Lager“ einen Denkvers gestiftet. Der Anblick des häuslichen Glücks im Körnerschen Kreise, welcher nur durch das Erkranken der jungen Frau auf längere Zeit unterbrochen wurde, hatte auch bei Schiller stets von neuem Gedanken an die Begründung eines häuslichen Herdes wachgerufen. Fremd waren ihm dieselben zu keiner Zeit gewesen; von Gohlis aus hatte er um die Hand der Mannheimer Buchhändlerstochter Margarete Schwan angehalten, doch von dem Vater einen abschlägigen Bescheid erhalten, weil „ihre Charaktere nicht zusammenpaßten“. Des Dichters ungewisse Existenz, sein in Mannheim stadtkundiges Verhältnis zur Frau von Kalb mochte wohl zu solchem Bescheid des Vaters beitragen; doch soll auch Margaretes Liebe nicht über die durch die Bewerbung eines Dichters geschmeichelte Eitelkeit hinausgegangen sein, während sie mit einem Offizier in einem ernstern, sogar folgereichen Verhältnis stand. Doch bewahrte Schiller der Zugendgeliebten eine anhängliche Gesinnung, be-

grüßte sie auch in Meissen, als Schwan eine Reise nach Sachsen gemacht hatte, und führte sie in der Elbstadt umher.

Seine Beziehungen zum Theater verwickelten ihn in einen Liebeshandel, der ihn mehr als jeder frühere in eine leidenschaftliche Verwirrung stürzte und ihn in die Aufregungen der Mannheimer Epoche zurückführte. Seine Freundin aus Frankfurt und Leipzig, Sophie Albrecht, gehörte jetzt dem Dresdener Theater an und machte ein Haus, wo die elegante Welt sich versammelte. Bei einem Dresdener Maskenballe im Februar 1787 lernte Schiller ein verarmtes adeliges Fräulein kennen, das durch ihre Schönheit einen tiefen Eindruck auf ihn machte, ähnlich etwa wie die schöne Griechin auf den Prinzen im „Geisterseher“ die dichterische Nachzeichnung des Dresdener Urbildes. Und wie dem Prinzen erging es dem Dichter. „Nein, ich kann sie nicht nachschildern, diese Gestalt! — Schrecken war meine erste Empfindung, die aber bald dem süßesten Hinstarren Platz machte.“ Henriette Elisabeth von Arnim, Tochter einer Offizierswitwe, traf mit Schiller dann öfter in den Salons der Frau Albrecht zusammen; ja die Mutter verstattete ihm den Zutritt in ihr Haus; doch vermied sie es, ihn mit andern Bewerbern zusammenzubringen, bei denen es der Tochter allerdings zur Empfehlung gereichte, daß ein berühmter Dichter zu ihren Verehrern gehörte. In diesem Heiratsbureau wurde sogar die Kasse des armen Poeten zu aushelfenden Darlehen in Anspruch genommen. Welche Stelle die Schöne selbst dem Dichter in ihrem Herzen anwies: darüber schweigen die Quellen. Sie soll bei dem Abschied von Schiller geweint und später als Gräfin Kuhnheim zeitlebens sein Bild in ihrem Schlafgemach bewahrt haben. Dies galt wohl der schmeichelhaften Erinnerung an den gefeierte Dichter. In der Dresdener Zeit war seine Erscheinung wenig gewinnend. Sophie Albrecht und Luise Schwan, Margaretens jüngere Schwester, schildern übereinstimmend seinen dürftigen mausfarbenen Rock mit den stählernen Knöpfen. „Die Zubehör,“ sagt die

schwärmerische, aber doch auf äußere Eleganz sehende Schauspielerin, „entsprach in Stoff und Anordnung keineswegs auch nur den bescheidensten Anforderungen des Schönheitsfinnes. Neben diesen Mängeln machte seine reizlose Gestalt und der häufige Gebrauch des Spaniols einen ungünstigen Eindruck, den das tiefgebeugte immer sinnende Haupt noch vermehrte!“ Desto größer war die Leidenschaft, die er zu der schönen Henriette empfand; er selbst bekennt, „daß ihm der Kopf von ihr warm gemacht worden sei“, und schreibt an Schröder, daß die Umstände, die den „Don Carlos“ verzögert hätten, zum Glück nicht oft wiederkehrten, daß darunter aber eine Abhaltung sei, die stärkste, die er nennen könnte, weil sie „sehr menschlich sei“. Ein blaues Band hatte er der Geliebten entwendet, das er als teures Andenken bewahrte. Seine Freunde suchten ihn von der Leidenschaft zu heilen, die sie nicht billigen konnten, doch auch in der frischen Waldluft von Tharand, wo er die Einsamkeit einer Frühlingsidylle genoß, beherrschte ihn ausschließlich die Sehnsucht nach dem schönen Mädchen. In sein Verhältnis zu dem Körnerschen Hause war dadurch eine vielleicht nur von dem Dichter selbst empfundene Störung getreten; auch wollte er dem Zauber einer aussichtslosen Neigung, vielleicht noch mehr dem Betöse der Welt entrinnen; überdies war das Jahr, während dessen ihm Körners Edelkunt von Geldsorgen freigehalten hatte, schon längst vorüber und er mußte daran denken, sich irgendeine Stellung zu verschaffen. Dem weimarischen Rat, dem der Herzog ja früher ein Zeichen seiner Gunst gegeben, mußte da zuerst Weimar einfallen, wohin es ihn schon lange zog, um in die Kreise der Unsterblichen einzutreten, und so beschloß er, zunächst auf einige Monate, von der Elbe nach der Elm überzusiedeln.

Als die einzige Frucht des Dresdener zweijährigen Aufenthalts war der endlich vollendete „Don Carlos“ zu betrachten. Wohl sagt der Dichter mit Recht in seinen Briefen über das Drama: „der Hauptfehler war: ich hatte mich zu lange mit

dem Stücke getragen; ein dramatisches Werk aber kann und soll nur die Blüte eines einzigen Sommers sein.“ Hierzu kam, daß der Dichter die ersten drei Akte nach und nach in der „Thalia“ veröffentlicht hatte und als er an die letzten ging, sich durch jene gebunden fühlte. Wenn die Dramen der Sturm- und Drangperiode aus einem Gusse waren, in ihrer, wenn auch noch so grellen Motivierung durchaus verständlich, hinreißend durch die einheitliche Gewalt einer machtvollen dramatischen Strömung, so war das alles bei „Carlos“ gänzlich anders. Viele Motive bedurften des Kommentars und der im Verlauf der Handlung stattfindende Wechsel des Helden, da die Führung von Carlos auf Posa überging, war auch für den oberflächlichen Beschauer empfindlich. In seinen ersten Grundgedanken schloß es sich an die Trias der drei Prosadramen an und ergänzte den Kreis der dramatischen Fehdebriefe. Waren die „Räuber“ und „Kabale und Liebe“ gegen die privilegierte Gesellschaft gerichtet, „Fiesco“ gegen den konservativen Staat, so sollte „Don Carlos“ von glühender Polemik gegen die Kirche und die Inquisition durchdrungen sein. Dieser polemische Charakter, der sich gleich in der ersten Scene mit Domingo scharf ausdrückt, trat allmählich zurück gegen die allgemeine Begeisterung für die Menschenrechte, als deren Anwalt der Marquis Posa auftritt. Man mag hierin einen positiven Zug sehen: dramatischer, weit faßbarer in Gestalten und Situationer war jene erste Richtung, während das Ideal der Zukunft wie es Posa vertritt, im Drama nur in begeisterter Rede ausgeprägt werden konnte.

Der erste Entwurf des „Don Carlos“ in Bauerbach, de uns erhalten ist, ein Entwurf, mit der sorgfältigen Gliederung einer logischen Arbeit ausgeführt, ließ ein besseres Stück erwarten in Bezug auf Einheit der Handlung und spannen den Fortschritt, als später der von den verschiedenen Tendenzen einer reichern Bildung bestürmte Dichter verfaßte. Hier steht, wie wir schon früher erwähnten, die Liebe des

Prinzen zur Königin unverrückt im Mittelpunkte der Handlung, die sich um dieselbe ausschließlich gruppiert. Natürlich konnte auch die Gegenliebe der Königin nicht mit so dürftigen Umrissen gezeichnet sein wie in dem ausgeführten „Don Carlos“. Ihr zärtliches Herz, dem ein Gegenstand mangelt bei Philipps Alter und dem Zwang ihres Standes, ihre anfängliche Bestimmung und Neigung für den Prinzen sollte ihre Liebe motivieren und äußern sollte sich dieselbe in ihrem innern Leiden, ihrer Verwirrung in Gegenwart des Prinzen, in ihrer Eifersucht auf die Eboli, in ihrer Kälte gegen Don Juan d'Austria, der sie liebt, in einem Gespräch mit dem Marquis und einer Scene mit Don Carlos. Das Gegenspiel war in den Händen des verschmähten Liebhabers und der verschmähten Liebhaberin, der Eboli und des Don Juan, und die Katastrophe sollte durch eine Rebellion des Prinzen herbeigeführt werden, welche die Eifersucht des Königs von neuem erweckte, nachdem der Prinz und die Königin bereits „sich überwunden hatten“. Die Anmerkungen für die letzte Entwicklung und Schlußwendung entsprachen allen Regeln dramatischer Kunst: „Regungen der Vaterliebe, des Mitleids scheinen den Prinzen zu begünstigen; die Leidenschaft der Königin verschlimmert die Sache und vollendet des Prinzen Verderben; das Zeugnis des Sterbenden und das Verbrechen seiner Ankläger rechtfertigen ihn zu spät; Schmerz des betrogenen Königs und Rache über die Urheber.“

Sieht man diesen Plan genauer durch, so erkennt man bald, wie der Dichter von ihm ablenkte in ein unsicheres Fahrwasser der Handlung. Das Wagnis der Dichtung selbst besteht darin, daß Posa im dritten Akt in den Vordergrund tritt und König Philipps allmächtiger Vertrauter wird. Durch diese Scene, ausgeführt mit der Glut einer Begeisterung, wie sie nur einer großen Dichterkraft eigen ist und welche jedes Wort tief dem Herzen der Nation einprägt, rückt plötzlich die Liebe des Infanten zur Königin in den Hintergrund und so wenig unsere Nationallitteratur diese Scenen

von unvergänglicher Schönheit missen möchte, so sehr lagen sie doch abseits von dem Plan der Dichtung, und schwierig war es nach diesen weltweiten Gedankenfernichten die Teilnahme für das Familiengemälde aus königlichem Hause, als welches der Dichter anfangs sein Stück bezeichnete, festzuhalten. Das gewagte Bündnis zwischen dem kühnen Freigeist und dem despotischen König konnte nicht von Dauer sein; doch Posa mußte jetzt die Führung der Handlung übernehmen, die sich wieder ganz in das Gebiet der Privatintrigue verliert, da wir von irgendeiner Verwirklichung seiner kosmopolitischen Pläne nichts sehen können. So kommt eine Unklarheit, ein Bruch in das Ganze, welcher durch die kurze Andeutung einer Liebe des Marquis zur Königin und ihrer Neigung zum Marquis vermehrt wird, da für dies dramatische Motiv von großer Tragweite in den vorausgehenden Akten des Stücks jeder Anhalt fehlt. Die Rolle des Don Juan, eine Parallelrolle mit der Eboli, fiel dem neuen Plan zum Opfer. Ohne Frage explodieren aber die Intriguen der Eboli in dem ausgeführten Drama zu früh für die Ökonomie und nachhaltige Spannung des Stücks; der ursprüngliche Entwurf war hierin weit künstlerischer.

Es ist gefährlich, wenn ein Drama das Leben des Dichters und eine längere Entwicklung desselben begleitet; was für die Lyrik wünschenswert und gedeihlich, ist für das Drama, das mit einem Wurf geschaffen werden muß, verhängnisvoll. So kam es, daß „Don Carlos“ an demjenigen litt, was man bei dem körperlichen Organismus eine Herzerweiterung nennt. Der mattere dramatische Pulsschlag ist die notwendige Folge derselben. Körners eingreifende Freundschaft und das Reich der neuen Bildung, in das sie den Dichter führte, hat vor allem den „Carlos“ geschädigt und dazu beigetragen, daß er aus einem geschlossenen Drama sich in die Maßlosigkeit einer dramatischen Dichtung verlor. Bewundernswert bleibt indes die Energie des angeborenen dramatischen Genies, welches trotz dieser Erweiterung der

Form und Zerklüftung des Plans noch in einer Fülle einzelner Scenen so großartige dramatische Wirkungen zu erreichen vermochte. Das Gemälde des spanischen Despotismus, des Königs und seiner Umgebungen ist ein Meisterstück; die Scenen zwischen Posa und Carlos atmen den hingebendsten Schwung der Freundschaft. Sinnliche Glut durchweht die Verführungsscene der Eboli; die Scene zwischen der Verräterin und Posa und die Magdalenenscene zwischen ihr und der Königin sind von erschütternder Wirkung. Die große Scene zwischen Posa und dem König gilt noch heute für das hohe Lied politischer und geistiger Freiheitsbestrebungen; das dichterisch verklärte Illuminatentum des 18. Jahrhunderts wurde um zwei Jahrhunderte zurückdatiert und an den Hof des spanischen Despoten versetzt. Doch der Charakter des neuen Haupthelden, der zugleich Schwärmer und Intrigant im großen Stil war, bedurfte einer Erläuterung, da sein Spiel nicht bloß gewagt, sondern nach seinen Voraussetzungen und Folgen schwer verständlich war. Nicht um der dramatischen Handlung und Intrigue willen war die Scene mit Philipp erfunden, sondern umgekehrt, um diese Ergüsse freiheitlicher Begeisterung möglich zu machen, mußte der Plan des Stücks umgebogen und eine Intrigue eingefügt werden, welche gegen Lessings und Diderots Grundregel, daß das Publikum von Haus aus im Einverständnis sein müsse, verstößt, indem die erhabenen Machinationen des Marquis nicht nur für Don Carlos, sondern auch für den Leser und Zuschauer so unbegreiflich sind wie eine aus Wolken herausgreifende Hand der Vorsehung. Das Hohepriestertum der humanen Bildung, welches durch einen Mann wie Körner und seine Freundschaft vertreten war, forderte die Aufopferung der dramatischen Verständlichkeit und Klugheit. „Don Carlos“ war in Jamben geschrieben und damit hatte der Dichter nach den ersten Prosawerken eine neue Bahn betreten. Zwar hatte er das Stück noch in seiner Sturm- und Drangperiode begonnen und schon damals durch das

Studium Racines und der französischen Klassiker auf die Wege des guten Geschmacks eingelenkt; doch vollendet wurde diese Wendung erst durch den Verkehr mit Körner, in welchem die Anforderungen einer geschmackvollen Bildung dem Dichter immer näher traten. Der Vers brachte von selbst eine größere Läuterung des Ausdrucks mit sich; die Cynismen der Erstlingsdramen wurden beseitigt, die Hyperbeln ausschweifender Geschmacklosigkeit entkleidet, der Sturm und Drang in ein maßvolleres Bett geleitet. Das Jugendfeuer gewann statt der weitausgreifenden Gewalt eine mehr innerliche Glut, zerklüftete aber den fünffüßigen Jambus durch fortwährende Hinüberziehungen von Vers zu Vers, durch die nachdrücklichen Wiederholungen der Anfangs- und Endworte, durch die Ausrufungen, in denen eine fast durchgängige Emphase der Empfindungen gipfelte. Gerade diese vorwiegende Gefühlschwärmerei beeinträchtigte indes die Charakteristik und der vornehmere Gang der Verse schloß die mehr humoristischen Seiten derselben gänzlich aus. Der feierliche Ernst der französischen Tragödie verdrängte die heitern Züge frisch aus dem Leben gegriffener Charaktere. Hier gab es keinen Schweizer und Spiegelberg, keinen Mohr Muley Hassan, keinen Musikus Miller; hier nicht den auch in Shakespeares Werken freispielenden Humor; es war unabänderlich für alle Zukunft der Schillerschen Produktion die gehaltene Würde der französischen und altgriechischen Tragödie zu ausschließlichem Muster genommen worden. Bei der Begabung des Dichters für einen genialen und höchst durchgreifenden Humor muß diese Einbuße als eine nicht geringe und die mit dem „Don Carlos“ eingeschlagene Richtung als eine einseitige erkannt werden. Die charakteristischen Schärpen, die den Schillerschen Erstlingswerken eigen sind, waren indes unter dem Berggewand nur verdeckt, keineswegs verloren; leider hat die Schauspielkunst bis auf den heutigen Tag sich durch den Zauber der Schillerschen Verse verleiten lassen, in den Rollen des „Don Carlos“ wie der spätern Tragödien mehr dem Schwung

der Rede zu huldigen, als der immerhin scharfgezeichneten Eigenheit der Charaktere nachzuspüren. So ist König Philipp eine meisterhafte Zeichnung, der Despot des Estorial ein Urbild aller Despoten, doch wird das Bild von den meisten Darstellern zugleich mit den Schillerschen Jamben verschleudert. Nur wenige treffen den Ton des lebendig begrabenen Weltenherrschers, wie ihn Dawson traf. Auch Posa ist nicht bloß der schönrednerische Schwärmer, es liegt in ihm etwas von der wilden Unternehmungslust, aus der die Staatsstreiche hervorgehen; er ist ein verwagener Spieler am Roulett der Weltgeschichte. Und diese Eboli, die mit dem Vater im Ehebruch lebt und den Sohn verführen will, welche die Schattelle der Königin erbricht und bestiehlt: ist sie nicht eine der fecksten Buhldirnen auf dem Theater aller Zeiten? Unter den Rosenguirlanden der Empfindungen, mit denen sie sich umkränzt, muß man ihre von allen verbrecherischen Leidenschaften verwüsteten Züge erkennen. Der falsche Idealismus ist in die Schillerschen Dramen erst durch eine falsche Richtung der darstellenden Kunst hineingetragen worden.

Schiller hat auch eine Prosabearbeitung des „Don Carlos“ für die Bühne unternommen, offenbar ehe die letzten Akte in Versen gedichtet waren; denn der Schluß weicht gänzlich von ihnen ab und entspricht mehr dem bauerbachschen ersten Plan. Carlos ersticht sich, nachdem er erklärt hat, daß seine Mutter unschuldig sei. Der Dichter traute dem Erfolg des in Versen geschriebenen Stücks nicht; er fürchtete, die Darsteller würden den Vers nicht zu handhaben wissen. Gleichzeitig aber mit dem „Don Carlos“ wurde Goethes „Iphigenie“ in Versen vollendet; beide Dramen bezeichnen die Wendung unserer ersten Dichter zum klassischen Kunststil.

Zu den Produktionen des Dichters aus der Dresdener Zeit gehört auch das Fragment: „Der Menschenfeind“, das in der „Thalia“ unter dem Titel: „Der versöhnte Menschenfeind“ erschien. Der Held, ein moderner Timon, sollte, dem

Plan des Dichters gemäß, befehrt werden; auch sollten ihm andere Menschenfeinde von minder edlem Gepräge gegenüber-treten. Mit dem ästhetischen Takt, der Schiller eigen war, erkannte er indes bald, daß diesem psychologischen Gemälde die für das Drama unerläßlichen Handhaben der Handlung und der Spannung fehlten, und gab die Vollenbung des Stücks auf, in der Hoffnung, den Stoff in einer andern Form, jedenfalls derjenigen des Romans, durchführen zu können. Dies Fragment ist aber wertvoll in einer bisher nicht hervorgehobenen Hinsicht: es zeigt uns die dramatische Prosa Schillers in einer geläuterten Gestalt, frei von den Auswüchsen der ersten Stücke, eine in der That vielversprechende Prosa, wie sie auch in den Erzählungen aus jener Zeit: „Der Verbrecher aus verlorener Ehre“ und dem damals begonnenen „Geisterseher“ sich ausprägt. Diese Prosa hat Schärfe, Macht und Energie des Ausdrucks, Schwung und Klarheit bei durchsichtiger Gliederung im Aufbau der Sätze. „Der Geisterseher“ selbst beweist, daß Schiller Talent zum Romanschriftsteller hatte, den er freilich nur als den Halbbruder des Dichters bezeichnete. Er versteht gewandt zu erzählen, durch das Abenteuerliche und Räthelhafte, dem erst später die Lösung folgt, Spannung hervorzurufen und die geistvolle Betrachtung ungezwungen in die Erzählung zu verweben. Das Zeitalter Cagliostro's spiegelt sich in der unvollendeten Geschichte; der Prinz vertritt eine auf Sinnenglück sich gründende Weltanschauung, eine Verzweiflung am Ideal, wie sie in dem Gedicht: „Resignation“ sich ausspricht; es war dies also nicht ein zufälliger Klang der poetischen Lyra, sondern eine im Leben des Dichters lange nachhallende Stimmung.

War Dresden schon eine für die Entwicklung des Dichters ungünstige Station, obschon Körner den Beruf des Dramatikers für ihn vorzugsweise im Auge hatte, so gehörten die ersten zehn Jahre, die er in Thüringen verbrachte, zu den ganz verlorenen für dieses sein ursprüngliches Talent. Und

auch seine schöpferische Kraft als Lyriker bewährte sich nur in einzelnen Hervorbringungen. Diejenigen, welche den Entwicklungsgang Schillers als eine Art von Theodicee darstellen, nach welcher alles zweckvoll zum Besten gelenkt wurde, vergessen die beispiellose Entfremdung eines Dichters von seinem angeborenem Beruf, für welche die Geschichte kein zweites Beispiel hat. Wäre Schiller sechs Jahre früher gestorben, so würde das unbestochene Urtheil anerkennen müssen, daß durch diese Entfremdung die Nation um einen großen Dramatiker betrogen worden ist, ja Schiller würde seinen Platz neben den Unsterblichen nicht einnehmen können.

Der Dichter kam im Juli 1787 in Weimar an. Goethe war in Italien, Herzog Karl August im preussischen Kriegsdienste abwesend; dem genialen Leben der Kunststadt fehlte mit diesen beiden Männern der Mittelpunkt. Doch waren noch Heroen der Litteratur anwesend, neben denen sich der Dichter des „Don Carlos“ damals sehr klein vorkam. In Wieland begrüßte er einen freundlichen Gönner, dem er sich am verwandtesten fühlte, da er, wie Schiller, bloß Journalist und Litterat war. Doch machte auch dieser kein Hehl daraus, daß er mit den bisherigen Schöpfungen Schillers übel zufrieden sei — den „Don Carlos“ kannte er noch nicht; wohl aber hegte er große Erwartungen von der Zukunft des Dichters. Herder hatte nie etwas vom Schiller gelesen; dieser war ihm „erstaunlich fremd“. Der Dichter spricht von den Göttern und Götzendienern in Weimar; zu den ersten gehörte er nicht, zu den letztern wollte er nicht gehören. So mochte er sich unbehaglich genug am Musensitze fühlen. Freilich hatte er seine Titanide, Charlotte von Kalb, wieder getroffen und diese außerordentliche Frau übte wiederum einen bestrickenden Zauber auf ihn aus; sie hatte ihn mit Ungeduld erwartet. Diese Ungeduld war so groß, daß sie von dem langen Harren ganz erschöpft und bei Schillers Erscheinen ihre Empfänglichkeit für Freude ganz dahin war. Sie war mehrere Tage lang wie gelähmt und halb ohn-

mächtig. Das Verhältnis zwischen ihr und dem Dichter wurde in Weimar respektiert, so wenig es dem Herkommen und Gesetz entsprach; doch die Freigeisterei der Leidenschaft war ja in der Kleinstadt heimisch. Ähnlich wie Schiller zu Frau von Kalb stand ja Goethe zu Frau von Stein in einem Verhältnis ganzer Hingebung. Auch diese Muse Goethes lernte Schiller kennen; er nennt sie eine eigene interessante Person; deren Gesicht einen sanften Ernst und eine ganz eigene Offenheit hat. Durch Charlotte von Kalb wurden Schillers Beziehungen zum Hofe und zum Hofadel wachgehalten. Er wurde in Tiefurt bei der Herzogin Amalie eingeführt, über die er anfangs ein in gewohnter Weise absprechendes Urtheil fällte; er nannte sie äußerst beschränkt und meinte, daß ihr Sinn für Kunst nur aus ihrer Sinnlichkeit hervorgehe. Während Schiller auf einem Ausflug in Erfurt abwesend war, spielte ihm der feinsinnige Gotter, ein Verehrer der französischen Dichtweise und Gegner deutscher Überschwenglichkeit, der schon einmal in seiner Pöffe „Der schwarze Mann“ den jungen Schiller in Mannheim persifliert hatte, den Streich, den „Don Carlos“ in Tiefurt, in Gegenwart Wielands vorzulesen und mit einem besonders für die letzten Akte ungünstigen Kommentar zu begleiten. Darüber entzweite sich Schiller auch mit Wieland, welcher dem Urtheil Gotters beige stimmt hatte; bald löste sich diese Störung indes wieder in Harmonie auf. Daß Schiller auf diese Vorlesung und Beurteilung ein so mißliebige Gewicht legte, war begreiflich bei den Zwecken, die er in Weimar verfolgte; er wünschte sich damals durch Hofgunst und Heirat eine feste Existenz zu gründen. Für die Langeweile, die er oft in diesen Kreisen bei dem Umgang mit flachgebildeten Kavaliern empfand, entschädigte er sich durch die scharfen Urtheile in seinen Briefen; im Umgang selbst suchte er indes nirgends anzustoßen und auch durch die Besuche bei den weimarischen Würdenträgern, wie sie Frau von Kalb ihm als geboten ankündigte, sich überall beliebt zu machen. Dabei beschäftigten

ihn lebhaft Heiratspläne: bald wollte er Charlotte selbst heiraten; ein Erbschaftsprozess, den sie führte, versprach aber, auch wenn er gewonnen wurde, kein ausreichendes Ergebnis; dann dachte er daran, eine Tochter Wielands zu heiraten, die er als ein gutes Mädchen von gesunder Empfindung kennen gelernt hatte. Ein Fräulein Karoline Schmidt, die Tochter eines Geheimen Rats, die ihm als gute Partie noch von Körner empfohlen wurde, fand er zu redselig und kalt.

Ein Besuch in Jena wurde für ihn verhängnisvoll. Er wurde mit dem Kantianer Reinhold, dem Schwiegersohn Wielands, bekannt und las bald darauf zum erstenmal eine Abhandlung des Königsberger Philosophen. Gleichzeitig machte die wissenschaftliche Betriebsamkeit in der geistigen Werkstatt einer kleinen Universität einen so großen Eindruck auf ihn, daß er selbst sich zu verwandter Arbeit angeregt fühlte und die Darstellung der „Geschichte des Abfalls der Vereinigten Niederlande“ in seiner Seele so lebhaft aufging, daß er bald Hand ans Werk legte. Alles verschwor sich, ihn der dichterischen Muse untreu zu machen. Ein anderer Ausflug nach Bauerbach und Meiningen warf das entscheidende Gewicht hierfür in die Waagschale; denn er gab den Anlaß zu einer Begegnung, aus welcher sich ein dauerndes Verhältnis entwickelte, und wies ihn mit dringender Nötigung auf die Begründung einer Existenz, die er nur mit dem Abfall von der Dichtung erkaufen konnte.

Schillers Schwester Christophine hatte in Meiningen den ältlichen Bibliothekar Reinwald geheiratet. Schiller selbst hatte sich, obwohl früher in Bauerbach mit Reinwald befreundet, schroff, wie seine Art war, gegen diese Ehe erklärt. Dennoch hatte eine Ausöhnung mit dem Schwager stattgefunden und der Dichter begab sich zum Besuch seiner Schwester nach Meiningen und suchte auch wieder Bauerbach auf, um sich den Erinnerungen an die Zeit seiner einsamen Verbannung hinzugeben. Mit seinem Freunde von Wolzogen zurücktretend, wurde er von diesem in Rudolstadt im

Hause der Frau von Lengefeld eingeführt. Hier trat eine für sein ganzes Leben entscheidende Wendung ein: Frau von Lengefeld hatte zwei anmutige und feingebildete Töchter; die ältere, Karoline, war in einer wenig glücklichen Ehe mit dem Rudolstädtschen Legationsrat von Beulwitz verheiratet; die jüngere, Charlotte, sollte Hofdame in Weimar werden.

Der verstorbene Vater war ein hochgestellter Beamter, energisch, thätig hochverdient um das Forstwesen des Fürstentums, die Mutter eine gute sanfte Frau, doch ohne geistige Bedeutung. Karoline war klein von Figur, doch üppig, etwas Selbstgewisses, Übermütiges prägte sich in ihren Zügen aus; Charlotte war schlank gewachsen, hatte ein edles Profil, braunes, gelocktes Haar, blaue Augen. „Sie war,“ so schildert sie die Schwester, „von sehr anmutiger Gestalt und Gesichtsbildung. Der Ausdruck reinsten Herzensgüte belebte ihre Züge und ihr Auge blitzte nur Wahrheit und Unschuld. Sinnig und empfänglich für alles Gute und Schöne im Leben und in der Kunst hatte ihr ganzes Wesen eine schöne Harmonie. Mäßig, aber treu und anhaltend in ihren Neigungen schien sie geschaffen, das reinste Glück zu genießen. Sie hatte Talent zum Landschaftzeichnen, einen feinen und tiefen Sinn für die Natur und Reinheit und Zartheit in der Darstellung.“ Was die Verfasserin dieser Zeilen betrifft, so bekannte der Dichter selber später seiner Braut: „Karoline ist mir näher im Alter und darum auch gleicher in der Form unserer Gefühle und Gedanken. Sie hat mehr Empfindungen in mir zur Sprache gebracht, als du, meine Lotte; aber ich wünschte nicht um alles, daß dies anders wäre, daß du anders wärest, als du bist. Was Karoline vor dir voraus hat, mußt du von mir empfangen.“ Schiller sehnte sich nach häuslichem Glück, nach einem Geschöpf, das ihm gehörte, das er glücklich machen könne und müsse, an dessen Dasein er sein eigenes erfrischen könne. Karoline war verheiratet: nur Charlotte konnte ihm das ersehnte Glück bieten. An Körner, dem er nur spärliche und zurückhaltende Mitteilungen über

diese Begegnung zukommen ließ, schrieb er: „Beide Geschöpfe sind, ohne schön zu sein, anziehend und gefallen mir sehr. Man findet hier viel Bekanntschaft mit der neuen Litteratur, Feinheit, Empfindung und Geist.“

Offenbar schwankte Schiller anfangs in seinen Empfindungen — und dies war nicht ganz ohne Gefahr; denn Karoline gehörte ganz der Geniezeit an, wie seine Freundin Charlotte von Kalb, an welche sie in vieler Hinsicht erinnerte. Daß ihre Ehe mit Beulwitz sie nicht befriedigte, daraus mochte man ihr keinen Vorwurf machen; aber sie dachte überhaupt gering von der Ehe und strebte in enthusiastischen Seelenfreundschaften über sie hinaus. Und sie hat während der Ehe und nach der Scheidung zahlreiche Herzensfreunde gehabt, bis sie später Wilhelm von Wolzogen heiratete, der schon lange „die superkluge Cousine“ verehrte. Am bedenklichsten war ihre Zuneigung zu Dalberg, den Bruder des Mannheimer Intendanten, der in Erfurt residierte als erwählter Nachfolger des Kurfürsten von Mainz, später von Napoleons Gnaden Großherzog von Frankfurt. Er konnte als katholischer Geistlicher nicht ans Heiraten denken; doch für Karoline war er der Schatz, „der Goldschatz“; er hatte gewünscht, sie in seiner Nähe behalten zu können und sie war nicht abgeneigt, sich scheiden zu lassen und ein bleibendes Verhältnis mit ihm einzugehen. Karoline war immerhin eine gefährliche Freundin und Brautschwester und es ist eine Frage, daß manche Briefe Schillers an die Schwestern bisweilen einen leidenschaftlicheren Pulsschlag für Karoline als für Charlotte zeigen und daß die Doppelliebe Bürgers auch bei seinem späteren gestrengen Kritiker zu wiederholen rohte.

Der Eindruck der ersten kurzen Begegnung war so nachhaltig, daß Schiller beschloß, den nächsten Sommer in der Nähe der rasch gewonnenen Freundinnen, im schönen Rudolstädter Thal zuzubringen. Im Winter 1787—88 traf er mit Lotte bisweilen in Weimar zusammen; die Billets,

welche sich beide schrieben, atmen bereits den Parfüm einer aufkeimenden Neigung. Er suchte und sah sie auf Nebouten und in Gesellschaften, und die Unruhe, in welche ihn diese neuen noch so unentschiedenen Beziehungen versetzten, ließ ihn nicht zu ernstern Arbeiten kommen. Den Sommer 1788 verlebte er nun wirklich auf dem „selbstgewählten Patmos“ in der Nähe der anmutigen Schwestern, und zwar im Kantorhause des Dorfes Volkstädt, wo ihm Charlotte eine Wohnung gemietet hatte.

Nicht ohne Rührung wird das deutsche Volk sich in die genauere Schilderung jener reizenden Dichteridylle des Saalthals versetzen und den Schwestern von Rudolstadt, welche hier die beiden Leonoren dieses Tasso waren, stets ein dankbares Andenken widmen. Natur und Kunst, Freundschaft und Liebe gingen hier Hand in Hand. „Das Dorf hat,“ schreibt die vorsorgliche Freundin von Volkstädt, „eine schöne Lage am Ufer der Saale; hinter ihm erheben sich Berge, an deren Fuß liebliche Fruchtfelder sich ziehen, die Gipfel mit dunkeln Holze bekränzt, gegenüber an der andern Seite der Saale schöne Wiesen und die Aussicht in ein weites langes Thal. Ich denke, diese Gegend wird Ihnen lieb sein; mir brachte sie gestern einen Eindruck von Ruhe in die Seele der mir innig wohlthat.“ Welch feines Naturgefühl, welche harmonische Empfinden spricht sich in diesen Zeilen aus! Karoline schildert die fast allabendliche Begegnung mit Schiller wenn er von seinem Kantorhause durch das anmutige Thal der Stadt zuschritt. Die Schwestern kamen ihm dann stet entgegen. „Wie wohl war es uns, wenn wir nach einer langweiligen Kaffeewisite unserm genialen Freunde unter den schönen Bäumen des Saalufers 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 zu kommen sahen, dann erschloß sich ein heiteres ideales Leben unsern innern Sinnen. Hoher Ernst und anmutige geist-

reiche 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.“ Schiller selbst sah seine Erwartungen erfüllt, daß Rudolstadt und seine Umgegend der Hain der Diana für ihn werden und daß die Schwestern die „wohlthätigen Göttinnen an ihm vertreten und ihn vor den bösen Unterirdischen beschützen würden“. Wie harmonisch wirkte dieser Kreis, in den häufig der kunstfreundliche thüringische Adel, die Beulwitz, Gleichen u. a. trat, auf die innere und äußere Läuterung des Dichters! Die sprachkundige Charlotte übersetzte den Ossian ins Deutsche, eine Scene aus Schillers „Don Carlos“ ins Englische; es war ein geistiger Wechselverkehr, der anregend einen weiten Kreis von Gedanken und Empfindungen beschrieb. Das Gemüt des Dichters wurde sanfter gestimmt und für seine ästhetische Erziehung in Bezug auf äußerliches Wesen und Erscheinen, welche das Körnersche Haus noch unvollendet gelassen hatte, sorgten die Schwestern gewiß durch wohlmeinende Ratschläge.

Wenn wir aber den freundlichen Zauber dieser Tage nachfühlend mitgenießen, so dürfen wir doch nicht verschweigen, daß auch diese Wendung seines Lebens für seine Entwicklung auf längere Zeit hinaus eine durchaus hemmende war, und zwar in doppelter Hinsicht. Die Schwestern von Rudolstadt standen bereits unter Goethes Einflüssen; der Adel der Klassicität, nach antiken Vorbildern aufgefaßt, war ihr Ideal; sie gaben selbst dem jungen Dichter die alten Klassiker in die Hand zu gemeinsamem Genuße. Noch mehr als von Körner wurde er hier zur Anfängerschaft zurückverwiesen, wie anmutig auch die Grazien seine neuen Lehrjahre schmücken mochten, und in der That begann von jetzt ab die bedenklichste und trostloseste Pause seiner dichterischen Thätigkeit, welche nur durch einzelne Ergüsse einer vorzugsweise reflektierenden Dichtung unterbrochen wurde. Dann aber traten jetzt äußerliche Rücksichten ein, die sein Schaffen noch mehr

lähmen mußten. Er war gezwungen, sich mit der häuslichen Existenz zugleich eine bürgerliche zu gründen, eine Stellung zu suchen, die sich ihm in Gestalt einer wenig einträglichen Professur in Jena bot. Hierzu bedurfte er, bei seinem Mangel an positiven Kenntnissen, einer wissenschaftlichen Vorbereitung, die alle seine Zeit in Anspruch nahm. So wurde Charlotte von Lengefeld wohl der gute Genius seines äußern Lebens, aber für sein Dichten verhängnisvoll.

Es kam hinzu, daß Schiller nicht entfernt Goethes Gabe bejaß, das Erlebte rasch in dichterischer Gestaltung zusammenzufassen. Welche reizende Idylle oder Elegie hätte dieser den Tagen von Rudolstadt gewidmet, wie würde er der anmutigen Natur, der anregenden Gesellschaft, den zwischen den beiden Schwestern wechselnden Empfindungen dichterischen Ausdruck geliehen, ihre Gestalten plastisch herausgemeißelt haben, wäre er an Schillers Stelle der Held dieses Liebestromans gewesen. Außer dem Gedicht „einer jungen Freundin ins Stammbuch“, in welchem er zugleich mit den Tugenden auch die Eroberungen der Freundin in einem wenig erquicklichen Albumstil hervorhebt, findet sich keins, das jener Zeit gewidmet ist. Vorher in Weimar hatte Schiller „Die Götter Griechenlands“ gedichtet, um einen Beitrag für Wielands „Merkur“ zu geben. Das Gedicht lernte seine Lotte in Rudolstadt auswendig, während gleichzeitig die heftigen Angriffe, welche Fr. L. Stolberg im „Deutschen Museum“ dagegen schleuderte, in seine Einsamkeit im Kantorhause eine etwas verbitterte Gärung brachten. „Die Götter Griechenlands“ sind ein Fortschritt gegen das „Lied an die Freude“, was die klare harmonische Form, den geschlossenen Bau der Strophen, den Adel des Ausdrucks und das unvergängliche Gepräge des „Einmalgesagten“ betrifft; sie gehören in Bezug hierauf zu Schillers schönsten Gedichten. Zum erstenmal erreichte er jene Höhe der Gedankendichtung, wo der Gedanke nicht bloß in ein untadelhaftes dichterisches Gewand gekleidet war, sondern auch in wahrhaft lyrischen Stimmungen austönte. Der

Inhalt aber, wenn auch weit erhaben über die „Querelen des platten Grafen Leopold“ ging doch nicht viel über ein dichterisches Capriccio hinaus. Der Kampf zwischen der Vielgötterei und dem Glauben an einen Gott durfte kaum auf Anteil rechnen. Der Polytheismus des Altertums war nur auf Schulbänken und in akademischen Studiensälen heimisch und hatte seinen Prozeß vor dem Tribunal der Geschichte unwiederbringlich verloren; es war ein vergebliches Bestreben, ihn durch eine poetische Doktrin zu galvanisieren. Doch gerade unsern Dichtern wurde er verhängnisvoll; denn er gab besonders ihrer Lyrik ein Kolorit und eine Plastik, eine Belebung von etwas schulmäßigen Anstrich. „Die Götter Griechenlands“ sind der Ausdruck dieser Bestrebungen; sie sind mehr ein ästhetischer Protest zu Gunsten antikisierender Nachdichtungen, als ein philosophisches Glaubensbekenntnis. Gegen das schattenhafte höchste Wesen des Deismus, wie es einige Strophen meisterhaft schildern, war nur das allverbreitete Göttliche des Spinoza, nicht der bunte Schwarm der griechischen Haupt- und Nebengötter in den Kampf zu führen. Tiefer war der Gegensatz gegen die sittliche Weltanschauung des Christentums, der sich in einzelnen Stellen aussprach, in denen das Schöne als das einzig Heilige und jede Freude, bei der die Grazie gebot, als erlaubt hingestellt wurde. In gleichem Sinne beschäftigten ihn jene Gedankengänge, welche er in dem Gedicht: „Die Künstler“ später in poetische Form kleidete. Eine überwiegende Neigung zur Gedankendichtung, zu philosophischen Auseinandersetzungen in dichterischer Form prägt sich hier in oft schlaghaften, oft schwülstigen, an die Anthologie erinnernden Wendungen aus. Der Dithyrambus auf die ästhetische Erziehung der Menschheit wurde durch die übertriebene Anwendung rhetorischer und grammatischer Figuren, wie der Anfangswiederholungen, durch unschöne Häufung der Komparative, durch Überschwenglichkeiten unklarer Bildersprache entstellt, welche mit der sonst so verstandesmäßigen Folgerichtigkeit der Darstellung in auffallenden Wider-

spruch traten. In dieser Richtung war keine dichterische Fortbildung mehr möglich; hier gab es nur noch eine Wendung, diejenige zur philosophischen Prosa.

In jener Blütezeit einer glücklichen Liebe studierte der Dichter mit der Geliebten zusammen die alten Klassiker, allerdings in Übersetzungen, da seine Kenntniss der alten Sprachen, besonders des Griechischen, nicht zu einem selbständigen Erfassen ihrer geistigen Bedeutung und Schönheit, ja kaum ihres Wortsinns ausreichten. Die sprachlichen Vorzüge der Übersetzung machten oft auf ihn den Eindruck, den er von der Dichtung selbst zu empfangen glaubte. Sein Stil bedurfte allerdings der Klärung und erreichte sie durch diese Studien, wenn auch nicht gleich, wie „Die Künstler“ beweisen, doch später, als Goethes Anregung und Beispiel dazu kam. Dagegen entfremdeten ihn diese Studien dem modernen Leben und der Bühne seiner Zeit, schlugen ihn fast auf Jahre hinaus mit dichterischer Unfruchtbarkeit und gaben seiner Dichtweise eine akademische Färbung, welche seinen volkstümlichen Anfängen gänzlich fern lag. Der mythologische Ballast, der zwar seine Lyrik bei ihren großen Eigenschaften nicht unvolkstümlich machen konnte, sondern eher die Mythologie volkstümlich machte, war doch eine bedauerliche Belastung seiner sonst so schnellsegelnden und vom günstigsten Fahrwind getriebenen Dichtungen. Bezeichnend für diese Wendung in Schillers Entwicklung ist der Brief, den er am 20. August 1788 an Körner schrieb: „Ich lese jetzt fast nichts als den Homer. Ich habe mir Bock's Übersetzung der Odyssee kommen lassen, die in der That ganz vortrefflich ist — die Hexameter weggerechnet, die ich gar nicht mehr leiden mag; aber es weht ein so herzlicher Geist in dieser Sprache, in dieser ganzen Bearbeitung, daß ich den Ausdruck des Übersetzers für kein Original, wäre es noch so schön, missen möchte. Die Iliade lese ich in einer prosaischen Übersetzung. In den nächsten zwei Jahren, habe ich mir vorgenommen, lese ich keine modernen Schriftsteller mehr. Vieles was du

mir ehemals geschrieben, hat mich so ziemlich überzeugt. Keiner thut mir wohl, jeder führt mich von mir selbst ab; nur die Alten geben mir wahre Genüsse. Zugleich bedarf ich ihrer im höchsten Grade, um meinen eigenen Geschmack zu reinigen, der sich durch Spitzfindigkeit, Künstlichkeit und Witzerei sehr von der wahren Simplicität zu entfernen anfing. Du wirst finden, daß mir ein vertrauter Umgang mit den Alten äußerst wohlthun — vielleicht Klassicität geben wird.“ Und so mit voller Absichtlichkeit sich zum Klassiker schulmäßig ausbildend, übersetzte Schiller auch, auf einen Wunsch der Schwestern, die „Iphigenie in Aulis“ des Euripides, begann mit einer Überetzung der „Phönizierinnen“ und nahm den „Agamemnon“ des Aeschylus für eine solche in Aussicht. „Die Arbeit,“ schrieb er an Körner, „übt meine dramatische Feder, führt mich in den Geist der Griechen hinein, giebt mir, wie ich hoffe, unvermerkt ihre Manier.“ Die Manier der Griechen, ihre Simplicität war jetzt auf einmal sein Ideal geworden. Diesem Ideal entsprachen seine früheren Werke durchaus nicht; sie hatten dafür aber selbstständige Vorzüge, gegen die er sich jetzt verblendete. Seine Überetzungen waren ihm indes ein willkommener Stoff, um seine „Thalia“ zu füllen.

Die Richtung auf die Nachbildung griechischer Muster trug dazu bei, daß Schiller ein modernes Prosastück wie „Der Menschenfeind“ gänzlich fallen ließ und sich dafür mit den „Maltesern“ beschäftigte, einem Stoff, dessen einfacher Heroismus die Anlehnung an antike Vorbilder gestattete und sogar die Beteiligung des Chors zuließ.

Im Hause der Frau von Lengefeld sah Schiller am 12. September 1788 zum erstenmal Goethe, der vor kurzem erst von seiner italienischen Reise zurückgekehrt war. Die beiden Dichter traten sich hier nicht näher; auch war ein größerer Kreis versammelt, der ältere Ansprache an den gezeigten Poeten hatte. Wir haben indes die Bekenntnisse beider über die ursprüngliche Entfremdung. Für Goethe war

Schiller unbequem; die bisherigen Leistungen des Dichters „Produktionen von genialem Wert und wilder Form“, glaubt er nicht überbieten zu können, was ihre Wirkungen betrifft das Rumoren, das die „Räuber“ erregten; der Beifall, der jenen wunderlichen Ausgeburten allgemein gezollt wurde, erschreckte ihn. In den „Räubern“ sah er ein kraftvolles, aber unreifes Talent gerade die ethischen und theatralischen Paradoxen, von denen er sich zu reinigen suchte, recht im vollen hinreißenden Strom über das Vaterland ausgießen. Die Gegenstände, zu denen, die Art und Weise, wie er sich gebildet hatte, schien ihm beseitigt und gelähmt. So verhielt er sich auch im Herbst darauf ablehnend gegen Schiller nähere Bekanntschaft, als dieser in Weimar lebte. „Don Carlos“ hatte ihn so wenig wie die „Räuber“ befriedigt.

Schiller bekannte, daß nach der persönlichen Bekanntschaft seine in der That große Idee von Goethe nicht verändert worden sei, doch bezweifelte er, ob sie einander je nahe rücken würden; er sei ihm an Lebenserfahrungen und Selbstentwicklung so weit voraus, daß sie unterwegs nie mehr zusammentreffen würden. Sein ganzes Wesen sei von Anfang her anders angelegt, ihre Vorstellungsarten wesentlich verschieden. Später gewannen andere Empfindungen bei Schiller das Übergewicht, eine Mischung von Haß und Liebe von Eifersucht und Bewunderung; er erkannte Goethes Überlegenheit; er gab zu, daß dieser weit mehr Genie und weit mehr Reichthum an Kenntnissen, an sicherer Sinnlichkeit und zu allem diesem einen durch Kunstkenntnis aller Art geläuterten und verfeinerten Kunstsinne besitze. Die ganz sonderbare Empfindung, die Goethe in ihm erweckt hat, nennt er nicht ganz unähnlich derjenigen, die Brutus und Cassius gegen Cäsar gehabt haben müssen. „Ich könnte seinen Gei umbringen und ihn wieder von Herzen lieben.“ Am tiefsten empfand er den Gegensatz zwischen der glücklichen Lebensführung Goethes und seinem eigenen harten Schicksal. Die Beurteilung, welche Schiller über Goethes „Egmont“ ge-

schrieben hatte und welche acht Tage nach der Rudolstädter Begegnung in der „Allgemeinen Literaturzeitung“ erschien, konnte nicht dazu beitragen, Goethe dem jüngern Dichter zu nähern; sie war in einem absprechenden Stil geschrieben, wie er der Schillerschen Kritik immer eigen blieb, und das Lob im einzelnen konnte gegen den wichtigen Tadel, der auf dem Charakter des Helden haften blieb, nicht aufkommen. Dieser Tadel von seiten eines Dichters, dessen bisherige Produktionen Goethe sehr unreif fand, mußte ihn verletzen. Gleichwohl hatte er edeln Sinn genug, als Schiller sich um eine Professur in Jena bewarb, ihm seine Verwendung nicht zu ver-sagen.

Die Professur in Jena wurde für die nächsten Jahre, die unfruchtbarsten für die Dichtung in Schillers ganzem Leben, jetzt der ausschließliche Mittelpunkt desselben. Nachdem er den Winter über sich in Weimar aufgehalten, wo die reiche und gebildete Karoline Schmidt die Erinnerung an seine Lotte nicht zu verdrängen vermochte, während er, vorzugsweise um die Geliebte zu besitzen, von den freundlichen Mäusen „den harten und schweren Abschied nahm“, siedelte er, nachdem alle Vorbereitungen getroffen worden, am 11. Mai 1789 nach Jena über. Am 26. Mai hielt er seine erste Vorlesung; die Studenten begrüßten den Dichter der „Räuber“ mit Jubel. Fünfhundert Studenten waren anwesend. Das Reinholdsche Auditorium war zu klein; einige Trupps mußten wieder abziehen. Da machte Griesbachs Schwager den Vorschlag, Schiller möge in dem größeren Hörsaal Griesbachs lesen und mit Freuden wurde er aufgenommen. Schiller selbst, welcher an Körner nach Dresden über sein erstes rühmlich und tapfer bestandenes „Abenteuer auf dem Ratheder“ berichtete, spricht auch von diesem lustigen Schauspiel: „Alles stürzte hinaus und in einem hellen Zuge die Johannisstraße hinunter, die, einer der längsten in Jena, von Studenten ganz besät war. Weil sie liefen, was sie konnten, um einen guten Platz zu bekommen, so kam die Straße in Alarm und alles

an den Fenstern in Bewegung. Man glaubte anfangs, es sei Feuerlärm und am Schlosse kam die Wache in Bewegung. Was ist denn, was giebt's denn? hieß es überall. Da rief man denn: der neue Professor wird lesen. Du siehst, daß der Zufall selbst dazu beitrug, meinen Anfang recht brillant zu machen. Ich folgte in einer kleinen Weile, von Reinhold begleitet, nach; es war mir als wenn ich durch die Stadt Spießruten lief. Durch eine Allee von Zuschauern und Zuhörern zog ich nun und konnte den Ratheder kaum erreichen. Mit den zehn ersten Worten, die ich noch fast aussprechen konnte, war ich im ganzen Besitz meiner Contenance, und ich las mit einer Stärke und Sicherheit der Stimme, die mich selbst überraschte. Meine Vorlesung machte Eindruck; den ganzen Abend hörte man in der Stadt davon reden und mir widerfuhr eine Aufmerksamkeit von den Studenten, die bei einem neuen Professor das erste Beispiel war. Ich bekam eine Nachtmusik und Vivat wurde dreimal gerufen. Das Thema dieser ersten Vorlesung war: „Was heißt und zu welchem Ende studiert man Universalgeschichte?“ Aber schon für das Privatkollegium des nächsten Semesters: „Universalgeschichte von den fränkischen Königen bis zu Friedrich dem Großen“, fand sich geringe Theilnahme. Bald fühlte sich Schiller höchst unbehaglich in seiner neuen Stellung; er hatte nicht die Gabe geschmackvollen Vortrags; die Ungeübtheit darin, sein Organ und sein schwäbischer Dialekt waren ihm hinderlich. Da er jedes gründlichen Wissens in der Geschichte ermangelte, mußte er sich zu jeder Vorlesung durch Studien und schriftliche Aufzeichnungen vorbereiten; er hatte kein Gehalt und war an die spärlich einlaufenden Kollegien-gelder der Studierenden gewiesen. Dazu kamen Eifersüchteleien der Kollegen. Schon bei seiner Antrittsvorlesung hatte ein Kollege, Professor Heinrich, dagegen protestiert, daß Schiller sich Professor der Geschichte nannte, während er doch nur Professor der Philosophie sei; ja der Universitätspedell hatte den Titel der Rede von den Buchladen, wo er ange-

schlagen war, abgerissen: mit den anerkannten Größen der Universität aber, die sich von solchen kleinlichen Feindseligkeiten freihielten mit Griesbach, Paulus, Hufeland, Schölk, Reinhold verkehrte Schiller auf freundlichem Fuße und ließ sich von ihnen „schöne Sachen“ sagen. Auch hatte er sich sonst behaglich eingerichtet, wenn er auch erklärte: „Hier haben mich alle Götinnen der Schönheit verlassen, denn die grimminigen Gesichter der Belzorten verschrecken alles was Freude heißt. Unser hiesiges Frauenzimmer taugt wenig.“ Schiller hatte sich in der Schrammei eingemietet, einem großen Miethause der Jungfern Schramm in der Jenaer Gasse, mitten unter lauter Studenten:•

„Der freundliche Anblick um mich herum giebt mir eine sehr angenehme Existenz. Es sind drei Piecen, die ineinanderlaufen, ziemlich hoch, mit hellen Tapeten, vielen Fenstern und alles entweder ganz neu oder gut konserviert. Möbel habe ich reichlich und schön, zwei Sofas, Spieltisch, drei Kommoden, und anderthalb Duzend Sessel mit rotem Plüsch ausgeschlagen. Eine Schreibkommode habe ich mir selbst machen lassen, die mir zwei Karolinen kostet. Dies ist, wonach ich längst getrachtet habe, weil ein Schreibtisch doch mein wichtigstes Möbel ist und ich mich nun damit habe behelfen müssen. Ein Vorzug meines Logis ist auch die Flur, die überaus geräumig, hell und reinlich ist. Ich habe zwei alte Jungfern zu Hausmieterinnen, die sehr dienstfertig, aber auch sehr redselig sind. Die Kost habe ich auch von ihnen auf meinem Zimmer, zwei Groschen das Mittagessen, wofür ich dasselbe habe, was mich in Weimar vier Groschen kostete. Wäsche, Friseur, Bedienung und dergleichen wird alles vierteljährlich bezahlt und kein Artikel beträgt über zwei Thaler, so daß ich nach meinem gar nicht strengen Anschlag über vierhundertfünfzig Thaler schwerlich brauchen werde.“ Diese Schrammei wurde ja auch später die Wohnung des jungen Ehepaars, in welcher Schiller gleichsam ein Junggesellenleben mit seiner Frau führte. Noch im August des

selben Jahres verlobte er sich mit Charlotte von Lengefeld im Bade Lauchstädt, wo sich die beiden Schwestern aufhielten. Karoline hatte ihn zu der entscheidenden Erklärung ermutigt; dennoch wagte er nur seine Werbung schriftlich anzubringen: „Sagen Sie mir, daß Sie mein sein wollen und daß meine Glückseligkeit ihnen kein Opfer kostet. O versichern Sie mir dieses und nur mit einem einzigen Wort. Nahe waren sich unsere Herzen schon längst: lassen Sie jetzt auch das einzige Fremde hinwegfallen und nichts mehr die freie Mitteilung unserer Seelen stören.“ Und Lotte antwortete ihm: „Schon zweimal habe ich angefangen Ihnen zu schreiben, aber ich fand immer, daß ich zu viel fühle, um es ausdrücken zu können. Der Gedanke zu Ihrem Glück beitragen zu können, steht hell und glänzend vor meiner Seele.“ Damit war der Bund geschlossen. In Leipzig stellte Schiller die Schwestern seinem Freunde Körner vor. Dieser war mißgestimmt, daß der Dichter ihm so lange aus der lebhaften Neigung ein Geheimnis gemacht hatte; die Begegnung mit den Schwestern verlief kühl und unfreundlich. Noch kälter war die Aufnahme, die sie bei Charlotte von Kalb fanden; die „Titanide“ konnte dem feurigen Anbeter eine so entscheidende Untreue nicht verzeihen und Schiller beklagt sich bitter über den Mangel an Edelmut, ja selbst an Höflichkeit bei der Freundin. Später stellte sich ein freundlicheres Verhältnis wieder her; die zum Unglück berufene geniale Frau verlor 1804 ihr Vermögen, später ihren Mann und Sohn, beide durch Selbstmord, und lebte dann erblindet Jahrzehnte hindurch bis zu ihrem Tode im Palais der Prinzessin Marianne in Berlin.

Nachdem Schiller von dem Großherzog von Weimar auf persönliches Ansuchen ein Gehalt von 200 Thalern und vom Fürsten von Meiningen den Hofrathstitel erhalten hatte, holte er seine Braut von Rudolstadt ab und vermählte sich mit ihr unterwegs in der einfachen Kirche des bei Jena gelegenen Dorfes Wenigenjena am 22. Februar 1790. Der Ehestand, der ihm anfänglich bei harmonischem Empfinden ein volles

Gluck gewährte, wurde bald ein Nothstand für ihn durch finanzielle Bedürftigkeit, durch die Sorge um den „gelben Quark“, wie er selbst es nannte; hierzu kamen schwere Erkrankungen. Mit Beginn des neuen Jahres warf ihn ein ernster Fieberparoxysmus auf das Krankenbett und nötigte ihn später, in Karlsbad Genesung zu suchen. Treu wurde er von seiner jungen Gattin gepflegt; doch stets sich wiederholende Krankheitsanfälle lähmten von jetzt ab sein geistiges Schaffen. Das Hauptquartier des jungen Ehestandes blieb immer die Schrammei in Jena, wohin Schiller auch nach heftigen Krankheitsanfällen bei Besuchen in Erfurt oder Rudolstadt sich zurückbringen ließ; hier überstand er auch den Kampf zwischen Leben und Tod bei seiner schwersten Erkrankung und seiner Atemnot. In der Schrammei verkehrte er nach seiner Genesung mit Studenten, denen er sein ganzes Herz erschloß, mehr als den Professoren, mit denen er in Klubs und Butterbrotgesellschaften zusammen kam, und die Studenten hingen an ihm mit schwärmerischer Hingebung, vor allem der junge Friedrich von Hardenberg, der sich als Novalis in der Litteratur einen sein kurzes Leben überdauernden Namen gemacht. „Wenn ich nur Schiller nenne,“ ruft er später aus, „welch ein Heer von Empfindungen lebt in mir auf; Welch mannigfaltige und reiche Züge versammeln sich zu dem einzigen entzückenden Bilde Schillers und wetteifern wie zaubernde Geister an der Vollendung des herrlichsten Gemäldes. Stolzer schlägt mir das Herz; denn dieser Mann ist ein Deutscher; ich kannte ihn und er war mein Freund.“ Als Fritz von Stein, der Sohn der Freundin Goethes, nach Jena gekommen war, stieg er auch in der Schrammei ab und schloß sich dem Kreise an, der sich um das junge Ehepaar versammelte. Zu diesem gehörte Fischenich aus Bonn, der später dort Professor der Rechte wurde und Schiller die erste Nachricht von einem jungen, hochbegabten Musiker brachte, der jede Strophe des „Liedes an die Freude“ komponieren wolle und ganz für das Große und Erhabene sei, und das war kein

Geringerer als Beethoven. Dann gehörten zu Schillers Jüngern von Richard aus Frankfurt und zwei Schwaben, Goeritz und Niethammer. Alle hatten einen gemeinsamen Mittags- und Abendtisch, den die Jungfern Schramm besorgten; tiefe philosophische Gespräche wechselten ab mit allerlei Scherzen. Lotte rühmt von Schiller, er habe einen so leichten Umgang, den doch sonst Menschen von seinem Kopfe nicht haben und Schiller seinerseits sagte den Schwestern nach, daß er beim Geistigen vor ihnen schnell auf Pössen überspringen kann. Daß die sanfte Grazie von Rudolstadt sich leicht auf diesen studentisch flotten Ton stimmen ließ, mag auffallend erscheinen; doch wir haben Belege dafür in ihren Briefen. „So eine ernsthafte Hausfrau denke dir ja nicht,“ schreibt sie an Wilhelm von Wolzogen und an Fritz von Stein schreibt sie: „Heute haben wir Seifenblasen gemacht, wie die wahren Kinder; Fischart schläft comme à l'ordinaire und schwagt auch so. Fischerich ist auch wohl und putzt die Nägel fleißig. Wir haben ausgedacht, er könne auf dieses Geschäft reisen und so wie die Zahnärzte seine Kunst ausbieten. Die Damen würden es bald für ebenso wichtig halten, schöne Nägel wie schöne Zähne zu haben.“ L'hombre wurde fleißig gespielt, Regel geschoben, gemeinsame Spazierritte gemacht, wobei man es liebte, auf verbotenen Wegen zu reiten und mit den Bauern in Händel zu geraten; ja der Genieklub wollte sich auch ein äußeres Zeichen der Zusammengehörigkeit schaffen; man kleidete sich in einen dunkelblauen Frack mit himmelblauem Futter und silbernen Knöpfen. Einmal tranken Herren und Damen abends in der Weinlaune Smollis, eine Vertraulichkeit, die natürlich den vergnügten Abend nicht überlebte.

Schillers Kränklichkeit hinderte ihn sehr in seiner schriftstellerischen Thätigkeit. Eine Unterstützung des Herzogs Kar August überhob ihn für den Augenblick äußerer Sorge, am Schluß des Jahres 1791 kam ihm, eine freudige Überraschung von Dänemark. Der dänische Dichter Jens Baggesen mit dem Herzog von Augustenburg und dem Minister

Grafen von Schimmelmann, einem begeisterten Verehrer Schillers, wurden vor einer Lustfahrt, wo sie Schillers „Lied an die Freude“ singen wollten, von der irrigen Nachricht vom Tode des Dichters überrascht; so veranstalteten sie ihm dort eine wehmüthige Totenfeier. Bald kam der Widerruf der Trauerkunde und Baggeffen, von des Unsterblichen und Ungestorbenen Auferstehung benachrichtigt, erkundigte sich bei Professor Reinhold in Jena nach dessen Befinden, hörte von seiner kläglichen ökonomischen Lage und jene edeln dänischen Gönner entschlossen sich, ihm auf drei Jahre eine Pension von je 1000 Thalern zu geben; damit er sich von seiner Krankheit völlig erhole. Schiller war übergücklich, sein sehnlichster Wunsch erfüllt; der Herzog Karl August erlaubte ihm, auf beliebige Zeit der Universität fern zu bleiben. Und dennoch kam so große Vergünstigung nicht dem dichterischen Genius zu gute. Schiller hatte einmal in wissenschaftliche Bahnen eingelenkt und als er der Geschichte untreu wurde, soweit dies seine Verpflichtungen an der Hochschule zuließen, geriet er in den Bann der Philosophie. Schon 1791 war der Plan des „Wallenstein“ in seiner Seele aufgetaucht; doch die drei freiern Jahre reisten ihn nicht. Der Lehrstuhl in Jena mit den Anforderungen und Nachwirkungen wissenschaftlichen Strebens blieb ein Hemmnis für den Dichter. Am meisten hatte das Körner erkannt, der fortwährend auf den poetischen Beruf Schillers hinwies; doch seine Mahnungen blieben fruchtlos.

Die akademische Thätigkeit selbst vermochte den Dichter nicht dafür zu entschädigen. Schon nach der zweiten Vorlesung bekannte er, daß er den Vorlesungen keinen rechten Geschmack abgewinnen könne, weil er der Empfänglichkeit und einer gewissen vorbereitenden Fähigkeit bei den Studierenden nicht sicher sei und es ihm selbst schwer falle, zur platten Deutlichkeit herabzusteigen. Auch hielt sich der Besuch der Kollegia in später Zeit eher unter als über dem mittlern Niveau.

Schon vor dem Beginn seiner historischen Vorlesungen hatte Schiller im Jahre 1783 die „Geschichte des Abfalls der Vereinigten Niederlande“ begonnen und meistens in der Sommer-Villeggiatur zu Rudolstadt ausgeführt. Die Studien zum „Don Carlos“ gaben ihm die erste Anregung zu dem Geschichtswerk, welches von demselben Pathos wie diese Dichtung durchdrungen ist. Die Verherrlichung staatlicher Freiheit und eines nationalen Unabhängigkeitskampfes verlieh der Darstellung die innere, aus der Seele des Dichters herausströmende Wärme; leider blieb das Werk unvollendet und schloß ab mit dem Siege der Tyrannei, so daß nicht der Eindruck, den der Autor beabsichtigte, sondern der entgegengesetzte hervorgerufen wurde. Man hat Schiller einfach Leichtfertigkeit in Benutzung der Quellen sowie den vorherrschenden rednerischen Ton der Darstellung zum Vorwurf gemacht; wir meinen indes, daß er den antiken Mustern näher kam als die andern Geschichtschreiber seiner Zeit. Die Wärme einer das Ganze durchdringenden Gesinnung, die Energie fester Überzeugung wird man weder einem Thukydides, noch einem Tacitus absprechen können; einer aschgrauen Geschichtschreibung ohne Nerv und Mark ist solche beseeelte Darstellungsweise bei weitem vorzuziehen. Doch nicht in dem, was Schiller wirklich geleistet, sondern in dem, was er auf diesem Gebiete angestrebt hat, finden wir den bedeutenden Fortschritt. Noch auf lange Jahrzehnte hinaus ist dies unterschätzt und verkannt worden und Historiker wie Niebuhr haben sich wegwerfend über Schillers Geschichtswerk ausgesprochen. Was er aber anstrebte, war die Geschichtschreibung aus einem Guß, welche zugleich die Bedeutung künstlerischer Darstellung hatte, und das Atelier mit seinen Quellenstudien nicht aufdringlich hervortreten ließ. Die gelehrte Debatte, die noch lange Zeit hindurch namhafte Geschichtswerke überwucherte und ungenießbar machte, war von der Schwelle der Schillerschen verwiesen. Schlosser rühmte es als ein Verdienst, eine für die große Lesewelt passende

Gattung dichterischer Geschichtschreibung geschaffen zu haben. Wir möchten das Wort „dichterisch“ mit „künstlerisch“ vertauschen und das Ideal aller echten Geschichtschreibung, auch der klassischen Muster, hierin erblicken. Daß Schiller dies erstrebte Ideal nicht ganz erreichte, daran hinderte ihn ein Mangel an Anschaulichkeit, der mit der Fülle der geistreichen Gesichtspunkte zusammenhing, die ihn beherrschten. Indem der Autor seiner Vorliebe für Parallelen und Antithesen, welche auch im dramatischen Stil seine Lieblingsfigur waren, allzu sehr nachhing, gab er der geschichtlichen Darstellung ein Spiel blendender Lichter, welches die Teilnahme für den Fortgang der Ereignisse durch weitgreifende Betrachtungen störte; auch die Charaktere beleuchtete er mehr durch geistvolle Vergleichen, als daß er sie von innen heraus durch ihre selbstleuchtenden Eigenschaften erhellt hätte. Gleichwohl legte er in sie den Schwerpunkt der geschichtlichen Bewegung, unähnlich neuerer und hierin nicht besserer Geschichtschreibung, welche es liebt, die Charaktere nur nebenbei zu behandeln und ihnen ein Netz politischer Verwicklungen über den Kopf zu werfen, in dessen Maschen sie mit ihrer freien Selbstbestimmung gefangen sind. Für diese Geschichtschreiber sind die Charaktere nur der Ausdruck der politischen Situation; für Schiller und gleichgestimmte Historiker waren sie die treibenden geschichtlichen Mächte. Nach allen diesen Seiten hin hat Schiller durch sein Beispiel die deutsche Geschichtschreibung auf zukunftsreiche und noch immer nicht genugsam betretene Bahnen gewiesen, wiewgleich Mangel an reicherer grundlegender Kenntniss und manche Eigentümlichkeiten seiner Begabung, glänzend an und für sich, doch über die ruhige Geschichtsdarstellung stets hinausweisend, ihn daran hinderten, selbst Meisterwerke auf diesem Gebiete zu schaffen.

Ein anderes größeres Werk, die „Geschichte des Dreißigjährigen Kriegs“ schrieb er in den Jahren 1791, 1792 und 1793 für „Göschens historischen Kalender für Damen“ und betrachtete sie als willkommene Aufgabe für raschen Geld-

erwerb. „Die Arbeit ist leicht,“ schrieb er, „da der Stoff so reich und die Behandlung bloß auf Liebhaber zu berechnen ist.“ Auf neue Forschungen oder neue Auffassung konnte es bei diesem Zweck nicht ankommen; es handelte sich im Grunde um eine Geschichtschreibung für Damen; doch die hierin liegende Nötigung zu größerer Durchsichtigkeit der Darstellung, zu erläuternden Rundgemälden der allgemeinen Weltlage kam dem Werk zu statten; denn gerade für die letztern besaß Schiller den umfassenden Blick. Seine Sympathie für den Kampf der Protestanten gegen die habsburgische Macht, wenn er denselben auch als einen Freiheitskampf darstellte, war doch geringer als diejenige, die er für den Kampf der niederländischen Provinzen hegte. Daher ist die Darstellung im ganzen kühler, wenn auch durchweg von edler Haltung und einem Fluß, der in deutschen Geschichtswerken nach wie vor eine Seltenheit geblieben ist. Da der Autor für Liebhaber schrieb, brauchte er auch eigener Liebhaberei keinen Zwang anzulegen. So behandelte er den Stoff ungleich und hob hervor, was ihn selbst am meisten fesselte und auch bei poetischen Zukunftsplänen beschäftigte. Wallenstein und Gustav Adolf traten ganz in den Vordergrund des Gemäldes, das hier ein lebhaftes Kolorit erhielt; die größere zweite Hälfte des Kriegs wurde bei weitem flüchtiger geschildert, oft skizziert. Nur der Charakter des Herzogs Bernhard von Weimar, der größten Gestalt der spätern Epoche, forderte noch einmal die eingehendere Darstellung, die schwinghaftere Zeichnung und der wärmern Ton heraus. Buchhändlerische Rücksichten mochten einwirken, zum Abschluß zu drängen. Ubrigens enthielt das Werk, so rasch es hingeworfen war, nach dem damaligen Stand der Forschung, wie auch schon Johannes von Müllern rühmend hervorhob, keine Unrichtigkeiten, wenn es auch durch neuere Untersuchungen, besonders Ranke's, überholt ist.

Daß diese Geschichte auf deutschem Boden spielte, mit unserm nationalen Leben verwachsen war, hatte für Schiller keinen erwärmenden Reiz. „Wir Neuern,“ schrieb er im

Jahre 1783 an Körner, „haben ein Interesse in unserer Gewalt, das kein Grieche und kein Römer gekannt hat und dem das väterländische Interesse bei weitem nicht beikommt. Das letztere ist überhaupt nur für unreifere Nationen wichtig, für die Jugend der Welt. Ein ganz anderes Interesse ist es, jede merkwürdige Begebenheit, die mit Menschen vorging, dem Menschen wichtig darzustellen. Es ist ein armseliges, kleines Ideal, für eine Nation zu schreiben; einem philosophischen Kopf ist diese Schranke durchaus unerträglich.“ Das war der weltweite Standpunkt unserer klassischen Dichter, der in seiner Unbeschränktheit gerade seine Schranke hatte.

Die Geschichte war Schillers Brotwissenschaft geworden; sie wurde auch sein schriftstellerischer Broterwerb. So verwertete er seine Studien doppelt, auf dem Ratheder und im Buchhandel. Einzelne Abschnitte aus den Vorlesungen arbeitete er weiter aus für die Monatshefte seiner „Thalia“. So entstand die „Sendung Moses“, eine mehr geschichtsphilosophische Arbeit, die sich an eine Schrift Reinholds anlehnte und eine nicht auf dem gewaltsamen Wege der Wunder sich in die Ökonomie der Natur einmengende Vorsicht verherrlicht sowie die Bedeutung des hebräischen Volks für die geschichtliche Entwicklung nachzuweisen sucht. Der Aufsatz über die Gesetzgebung des Lykurgos und Solon ist nur zum Teil von Schiller verfaßt. Die Darstellung der lykurgischen Gesetzgebung gehört einem frühern Lehrer in Stuttgart, Johann Jakob Heinrich Kofst, an. Außer für die „Thalia“ schrieb Schiller für die „Sammlung von Memoiren“, ein buchhändlerisches Unternehmen, dessen Herausgabe ihm anvertraut war; er sandte den einzelnen Memoiren zum bessern Verständnis für die Leser historische Überblicke voraus. So entstanden die Aufsätze über Völkerwanderung und Kreuzzüge, welche eine ideale Auffassung des Mittelalters mit großer durch neuere kulturhistorische Forschungen nicht gerechtfertigter Wärme vertreten, aber auch die Entwicklung einzelner Institute des Feudalwesens mit Klarheit und Schärfe schildern.

Der Sinn für die ritterliche Romantik, den Schiller später in der „Jungfrau von Orleans“ dichterisch bewährte, prägte sich schon in der „Universalübersicht der merkwürdigsten Staatsbegebenheiten zu den Zeiten Kaiser Friedrichs I.“ aus. Die beste dieser Abhandlungen ist die Geschichte der Unruhen in Frankreich, welche der Regierung Heinrichs IV. vorangingen, bis zum Tode Karls IX., die eine Einleitung zu den Memoiren des Herzogs von Sully bildete. Diese Darstellung hat eine größere Lebendigkeit als irgendeine von Schillers historischen Arbeiten, und zwar wird diese Lebendigkeit nicht durch Wechsel geistiger Beleuchtung, sondern durch die Energie der sich vor unsern Augen anschaulich fortbewegenden Handlung erzeugt. Die Denkwürdigkeiten aus dem Leben des Marschalls von Vieilleville, aus einer Epoche stammend, in welcher Schiller sich von der Geschichte schon abgewendet hatte (sie standen 1797 in den „Horen“) werden dem Dichter fälschlich zugeschrieben; sie sind eine Übersetzung französischer Memoiren, welche von der Feder Wilhelms von Wolzogen herrührt. Bedauern muß man, daß der Dichter den Plan eines „Deutschen Plutarch“ nicht ausgeführt hat; hier boten sich seiner lebendigen und kunstmäßigen Darstellung die entsprechendsten Aufgaben dar. Die Biographie grenzt näher als die allgemeine Geschichtschreibung an das dichterische Schaffen.

Wenn auch alles, was Schillers Genie berührte, unter seinen Händen leuchtete und funkelte, wenn seinem Vorgang die deutsche Geschichtschreibung auch unverlorene Anregungen verdankt, so ist doch der geistige Ertrag dieser Wendung seiner Thätigkeit nicht bedeutsam genug, um für den Abfall von der Poesie zu entschädigen. Seine Beschäftigung mit der Geschichte war in jeder Hinsicht für ihn eine Existenzfrage geworden; doch konnte weder der anziehende Torso seiner niederländischen Geschichte, noch die elegante Darstellung des Dreißigjährigen Kriegs und der Bluthochzeit, noch die gedankenreichen Charakteristiken einzelner Gesetzgeber des Altertums und die Überblicke über geschichtliche Weltlagen im Mittel-

alter und der Neuzeit dafür entschädigen, daß sein Genie in dieser Zeit der Tragödie verloren ging. Und auch von der Geschichte wandte er sich nicht der Poesie, sondern zunächst der Philosophie zu; die Pension der dänischen Staatsmänner unterstützte vorzugsweise sein Studium Kants, zu dem sie ihm die Muße gewährte und das bald eine überwältigende Macht über seine Gedankengänge ausübte. Schon Körner hatte ihn auf Kant hingewiesen, doch war er damals dem Königsberger Denker nicht näher getreten. Erst der Verkehr mit Reinhold in Jena und die lebhafteste Bewunderung der dortigen philosophischen Kreise brachte ihn dazu, und mit dem Feuereifer, der ihm eigen war, suchte er sich dieser neuen Gedankenwelt ganz zu bemächtigen. Seit seiner Jugendzeit war er geübt im philosophischen Denken, wenn er auch anfangs mehr an die materialistischen Systeme der Franzosen sich anlehnte, später in den Briefen von „Julius an Raphael“ einem empfindungsstrunkenen Pantheismus gehuldigt hatte, während in den philosophischen Gesprächen des „Geistessehers“ beides ineinander spielte. Jedensfalls war der Dichter von jeher auch ein Denker, ein Zug, der in seiner Lyrik, besonders in den letzten Erzeugnissen derselben, mächtig hervorgetreten war, den aber auch seine Dramen nicht verleugneten. Die Bekanntschaft mit Kant, die leidenschaftliche Hingebung an den hervorragenden Denker mußten dies Übergewicht steigern und abermals seine poetische Schöpfungskraft in bedenklicher Weise von ihren ursprünglichen Aufgaben ablenken. Im Frühling 1791, jenem Jahr seiner schweren Erkrankungen, wandte er sich der Kantschen Philosophie zu, zunächst der „Kritik der Urteilskraft“, da dieselbe mit ihren Geschmacks- und Schönheitslehren seinen Bestrebungen am nächsten stand. Sie ist in der That der Mittelpunkt seiner Forschungen und selbständigen Leistungen geblieben, wenn er sich auch in das ganze System mit Fleiß hineinarbeitete; doch der Instinkt des Dichters behauptete stets eine stillwaltende Herrschaft über alle Beschäftigungen des Gelehrten. Die Schilderung des

„Dreißigjährigen Kriegs“ fesselte ihn selbst vorzugsweise wegen der Gestalt des Wallenstein, die darin auch unverhältnißmäßig hervortrat und die er schon zum Helden eines Dramas zu machen beabsichtigte; das Studium Kants gab ihm den Schlüssel zur Auffassung des Schönen und besonders der Tragödie. Es war nicht bloß der Dichter, es war der Dramatiker, der, durch eine unglaubliche Ungunst der Verhältnisse unterdrückt, sich unter der Decke wissenschaftlicher Forschungen stets mit unbezwinglichem Triebe regte. Am 1. Januar 1792 schrieb Schiller an Körner: „Ich treibe jetzt mit großem Eifer Kantsche Philosophie und gäbe viel darum, wenn ich jeden Abend mit dir darüber plaudern könnte. Mein Entschluß ist unwiderrücklich gefaßt, sie nicht eher zu verlassen, als bis ich sie ergründet habe, wenn mir dieses auch drei Jahre kosten könnte.“ Am 15. Oktober desselben Jahres schreibt er an seinen Dresdener Freund: „Jetzt stecke ich bis an die Ohren in Kants ‚Urteilskraft‘. Ich werde nicht ruhen, bis ich diese Materie durchdrungen habe und sie unter meinen Händen etwas geworden ist. Auch ist es nötig, daß ich auf alle Fälle ein Kollegium ganz durchdenke und erschöpfe, damit ich in diesen Sätteln völlig gerecht bin, zugleich auch, um mit Leichtigkeit ohne Kraft- und Zeitaufwand etwas Lesbares für die ‚Thalia‘ zu jeder Zeit schreiben zu können.“ In der That verwertete Schiller jetzt zugleich seine philosophischen Studien, wie früher seine historischen, für das Ratheder und die Journalistik. Er las ein Kollegium über Ästhetik im Winterhalbjahr 1792—93 vor beiläufig 21 Zuhörern und fand darin selbst eine Berichtigung seines Geschmacks und eine Bereicherung seines Geistes mit manchen lichtvollen Ideen. Außerdem gab er einige ästhetische Abhandlungen in die „Neue Thalia“, die er seit 1792 herausgab; die ältere war im Jahre 1790 eingegangen, nachdem sie fünf Jahre hindurch erschienen war und es zu zwölf Heften gebracht hatte. Ohne Frage gab Schiller die Zeitschrift damals auf, weil sie ihm bei vieler Mühe nur geringen Ertrag bot und

die Rücksichtnahme darauf durch die dänische Pension überflüssig geworden war. Der Dichter ist indes zeitlebens Journalist und mit geringen Unterbrechungen Herausgeber von Zeitschriften gewesen, seit dem „Württembergischen Repertorium“ im Jahre 1782. Alle diese Unternehmungen hatten im Grunde keinen Erfolg bei dem Publikum und die Klagen hierüber ziehen sich durch Schillers Briefwechsel mit seinen Freunden und den Verlegern. Klein war die Gemeinde, welche dem hochgegriffenen Ton in Dichtung, Geschichte und Philosophie mit Andacht zu folgen vermochte.

Die ersten Aufsätze in der „Neuen Thalia“, die durch philosophische Studien angeregt worden, waren diejenigen über den Grad des „Vergnügens an tragischen Gegenständen“ und über „die tragische Kunst“. Wir sehen Schiller hier bereits im vollen Fahrwasser seiner ursprünglichen Neigungen; die Philosophie sollte ihm befruchtend werden für sein dramatisches Schaffen. Beide Aufsätze fallen noch in die vorkantische Zeit und lehnen sich theils an Aristoteles an, theils geben sie psychologische Erörterungen über die den Menschen angeborne Teilnahme an tragischen Schicksalen. Das Studium Rants regte Schiller zu einem größern Werke an, zu Gesprächen über die Schönheit, die er unter dem Titel: „Kallias“ erscheinen lassen wollte. Der Briefwechsel Körners giebt Auskunft über die Theorie, deren Grundzüge er hier entwickeln wollte; Schönheit war ihm Freiheit in der Erscheinung; die dialogische Form, welche Schelling später in seinem „Bruno“ umwandte, wäre für Schiller, den geborenen Dramatiker, eine besonders geeignete gewesen, geeigneter als die Briefform, die er mehrfach bevorzugte. Dem Gedankenkreise des „Kallias“ gehörte der Aufsatz über „Armut und Würde“ an, welcher die Begriffsbestimmungen durch mehr dichterische Ergüsse unterbrach. Wo es auf die Darlegung von Gegensätzen ankam, war Schillers Denkvermögen besonders geschärft und übte sich vorzugsweise zu Hause. So hat gerade dieser Aufsatz etwas Glänzendes und Bestechendes. Obgleich es sich

um Bestimmung allgemeiner Begriffe handelte, blickte doch die Vorliebe des Dichters für das Drama immer sichtlich hindurch und man konnte in der Anmut die Maske der Thalia, in der Würde die der Melpomene entdecken. Daselbst gilt von jener Gruppe von Aufsätzen, welche das Pathetisch und Erhabene behandeln. Auch hier finden sich in weiterer Ausführung Kantischer Grundlegung fruchtbare Erörterungen von großer Tragweite; doch der Mittelpunkt blieb für Schille selbst das Pathetische im Inhalt und Stil der Tragödie. Die beiden Grundgesetze der Tragödie waren für ihn die Darstellung der leidenden Natur und des moralischen Widerstandes gegen das Leiden.

In den „Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen“, die Schiller in dankbarer Gesinnung an seinen thätkräftigen Gönner, den Prinzen von Augustenburg, richtete und die er größtenteils in den Jahren 1793 und 1794 verfaßte, wenn sie auch erst später in drei Gruppen in den „Horen“ erschienen, suchte er den Gedanken, der ihm für die Dialoge des „Kallias“ vorschwebte, von einem fortgeschrittenen Standpunkte aus zu entwickeln. In der ersten Gruppe wollte er dem Schönen seinen Stand in der Entwicklungsgeschichte der Menschheit anweisen. Einstimmend in die Klagen, die damals ganz so wie heute sich vernehmen ließen, daß der moralische Nutzen die Welt beherrsche und das Interesse an den großen politischen Fragen kaum ein anderes aufkommen lasse, hob er die Bedeutung einer harmonischen Kultur hervor, welche den Übergang von dem bisherigen Naturstaat zum möglichen Vernunftstaat, von der Herrschaft bloßer Kräfte zur Herrschaft der Vernunftgesetze machen müßte. Veredelung der lebendigen Triebe durch das Schöne, Ausbildung der Kunst durch das Empfindungsvermögen soll das Unharmonische unsers Kulturstandes überwinden. Der jähe Umsturz des Bestehenden, welchen die französische Schreckenszeit mit roher Gewaltthat vollzog, hatte offenbar diese Gedankengänge des Dichters beeinflusst; er wollte einem Ori-

thentum mit harmonischer und schöner Bildung ein sanfteres Vermittleramt übertragen, während dort der Bruch zwischen dem alten und neuen Staat schonungslos durch die Guillotine vollzogen wurde. So selten in Schillers Briefen und Schriften Hinweise auf die Französische Revolution sind, so wurde der Dichter doch durch die Vorgänge jenseit des Rheins sogar persönlich berührt. Die Nationalversammlung hatte am 26. September 1792 ihm mit Campe, Klopstock und Pestalozzi das französische Bürgerrecht erteilt; das Diplom war von Danton unterzeichnet. Infolgedessen dachte der Dichter sogar an eine Reise nach Paris und sprach von seinen „französischen Aspekten“. Wie Klopstock wandte er sich indes von den grausamen Überstürzungen der Blutherrschaft ab; er wollte als Schutzredner des gefangenen Königs in einer größern Denkschrift auftreten und verhandelte mit Zacharias Becker in Gotha, der dieselbe ins Französische übersetzen sollte. Doch die Hinrichtung des Königs vereitelte diesen Plan. Nach derselben wandte sich der Dichter mit Ekel von den „elenden Henkersknechten“ ab. Es lag ihm daher nahe, dieser gewaltsamen Einführung des Vernunftrechts in die Welt einen Staat der Schönheit gegenüberzustellen, der sich in harmonischen Formen durchzusetzen berufen sei. Freilich schmolz ihm dieser Staat in den Schlußbriefen der dritten Gruppe wieder zu „wenigen auserlesenen Circeln“ zusammen, welche ihn darstellen sollten, und erhob sich nicht einmal zu jener „beseelten Gesellschaft“, mit welcher ein späterer Denker, Herbart, die von ihm gestaltete Welt schöner Sittlichkeit abschloß. So sehr diese erste Gruppe von Briefen sich durch rednerischen Schwung auszeichnete, so lag doch der Kern des gedanklichen Gebäudes, welches der Dichter hier aufführte, in der zweiten. Hier ging er dem Wesen des Schönen nach, das er zunächst aus den menschlichen Trieben heraus entwickelte. Er unterschied einen Stofftrieb, der die Anlagen des Menschen zur Erscheinung bringe, alles Innere veräußerliche, einen Formtrieb, der allem Außern Form gebe,

es verinnerliche. Diese beiden Triebe vereinige ein dritter, der Spieltrieb. Der Gegenstand des Stofftriebes sei Leben, der des Formtriebes Gestalt, also der des Spieltriebes lebende Gestalt, der Begriff, der im wesentlichen allem zukomme, was wir schön nennen. Demnach bestehe die Schönheit in vollkommenem Gleichgewicht von Form und Inhalt. Weniger glücklich war die Einteilung der Schönheit in die schmelzende und energische, deren weitere Ausführung die dritte Abtheilung der Briefe gab, die zugleich eine schwunghafte Schilderung der ästhetischen Stimmung enthielt.

Vorgreifend gedenken wir noch des Aufsatzes über „naive und sentimentalische Dichtung“, welcher drei gesonderte Artikel der „Horen“ zusammenfaßte. Hier war Schillers Scharfsinn wieder sehr glücklich in der Bestimmung von Gegensätzen, die er ursprünglich zum Zweck litterarischer Gruppierung, auch der zeitgenössischen Dichter, aufgestellt hatte, und die in Grunde auf dem tiefempfundenen Gegensatz zwischen dem dichterischen Naturell und der Dichtweise Goethes und seine eigenen beruhten. Jener war der Vertreter der naiven, dieser selbst derjenige der sentimentalischen Dichtung. Wie fruchtbringend, die Litteratur und ihre Geschichtschreibung bestimmen sich dieser kühne Gegensatz bewies, darauf hat schon Goeth hingewiesen; er erwähnte, daß die Schlegel diese Idee ergriffen und weiter ausgeführt hätten und jedermann vor Klassicität und Romanticismus rede, woran früher niemand gedacht habe.

Überhaupt liegt die Bedeutung Schillers als Ästhetiker in den zukunftsvollen Anfängen, durch welche er die Schranken der Kant'schen „Kritik der Urteilkraft“ siegreich überwand. Den Dichter trieb es an, das Schöne aus dem Bereich all gemeingültiger Geschmacksurtheile herauszuretten, ihm zu einer selbständigen Existenz zu verhelfen. Die Bestimmung des Schönen als des vollkommenen Gleichgewichts von Form und Inhalt, zu welcher er in den „Ästhetischen Briefen“ vor drang, war eine glänzende Errungenschaft, an welche unser

spättern großen Denker, Schelling, Hegel und ihre Nachfolger anknüpften. Im einzelnen hat Schiller über die Bedeutung der tragischen Kunst ebenso vieles Tieffürnige und Förderliche vorgebracht, wie über das Verhältniß des Schönen und Sittlichen, auch in mehrern kleinern Aufsätzen, wobei er über die Grenzen bei dem Gebrauch schöner Formen, über den Gebrauch des Gemeinen und Niedrigen in der Kunst treffliche Ratschläge auch für die dichterische Praxis gab. Je mehr er sich wieder zum poetischen Schaffen gedrängt fühlte: desto mehr wünschte er aus dem allgemeinen ästhetischen Gesetz die nutzbringende Regel zu entwickeln; darum vermischte er in Wilhelm von Humboldts Schrift über Goethes „Hermann und Dorothea“ bei aller Vortrefflichkeit derselben, einen mittlern Teil, welcher die allgemeinen Grundsätze auf besondere zurückführe und die Anwendung des Allgemeinen auf das Einzelne ermögliche, dasjenige, was er den Weg zum Gegenstand hinab nannte; darum vermischte er das „Organon, wodurch Philosophie und Kunst vermittelt werden konnten“! Dies Organon war die von allgemeinen Gedanken befruchtete, aber aus der Praxis der Kunst herausgeborene Poetik, zu welcher er selbst die wichtigsten Beiträge in seinem Briefwechsel mit Goethe geliefert hat. Für einen einzigen empirischen Vortheil, einen Kunstgriff, schrieb er an Humboldt, wolle er alles hingeben, was er samt allem andern von der Elementarästhetik wisse.

Die Muse Schillers war in dieser Zeit fast gänzlich verstummt. Die Übersetzung des zweiten und vierten Gesangs der Aeneide in den achtzeiligen freien Oberonstrophen, ursprünglich aus einer Wette mit Bürger hervorgegangen, konnte doch wenig Ersatz dafür bieten, daß die Pläne eines größern nationalen Epos, mit einer den ganzen Kulturzustand erschöpfenden Darstellung und einer den modernen Anschauungen angepaßten Göttermaschinerie, nicht ausgeführt wurden. So erging es der „Fridericiade“, welche dem Dichter vorschwebte, und einem andern Epos, welches Gustav Adolf zum

Hesben haben sollte; Arbeiten, die nicht einmal in den flüchtigsten Umrissen zu Papier gebracht wurden.

Im Jahre 1793—94 setzte die dänische Pension den Dichter in den Stand, einen Besuch in seiner Heimat zu unternehmen, nachdem die Mutter und die jüngste Schwester ihn schon im Jahre 1792 in Jena besucht hatten. Er sah viele seiner Studienfreunde wieder, die sich seiner jetzt maßvollen Bildung, seiner ernstwürdigen Haltung und seines äußern anständigen Auftretens erfreuten. Der Herzog ignorierte ihn auch, als er es wagte, von Heilbronn nach Ludwigsburg überzufiedeln. Später, nachdem der Herzog gestorben, ging er nach Stuttgart. Hier knüpfte er Beziehungen mit der Cottaschen Buchhandlung an, die sich bald für ihn bewähren sollten; auch machte er die Bekanntschaft des Dichters Matthiesson, dessen stimmungsvollen Gedichten er mit Recht eine anerkennende Kritik widmete. Seinen ehemaligen Lehrer Abel suchte er in Tübingen auf. Anfangs trübten häufige Brustkrämpfe, die ihn in einen todähnlichen Zustand versetzten, das Behagen der Heimreise. In Ludwigsburg erfreute ihn seine Gattin am 14. September 1793 durch die Geburt eines Sohnes, die ihm große Freude bereitete.

Im Mai 1794 nach Jena zurückgekehrt, pflegte Schiller hier besonders den anregenden Umgang mit dem geistvollen Wilhelm von Humboldt, der um so lebhafter wurde, als auch die Gattinnen Sympathie füreinander fanden. Humboldt liebte die gesellschaftliche Debatte, das philosophische Gespräch und in solcher geistvoller Unterredung bestand auch Schillers Stärke. Beweglich, leicht anregend und angeregt hatte der künftige preussische Staatsmann noch nicht den ganzen Kreis der vielseitigen geistigen Interessen umschrieben, die ihn später beschäftigten; das Schöne und die Kunst, deren Wesen er denkend zu erfassen sowie das erkannte Gesetz an vollendeter dichterischer Schöpfung zu erproben suchte, waren der Mittelpunkt seiner Bestrebungen. So konnte er keinen geistesverwandtern Umgang finden als denjenigen Schillers,

dem er sich mit so viel Herzlichkeit angeschlossen, als seiner für Gemütsregungen vornehm verschlossenen Natur möglich war. Der Dichter selbst nennt Humboldt eine unendlich angenehme und nützliche Bekanntschaft, weil sich im Gespräch mit ihm alle seine Ideen glücklicher und schneller entwickelten. Mit Fichte, dem energischen Denker, konnte sich Schiller weniger verständigen, obschon in ihrem geistigen Streben ein gemeinsamer Zug war, da beide als Jünger der Kant'schen Philosophie die Schranken derselben zu durchbrechen suchten. Fichte gab die Anregung, daß Schiller noch im Sommer 1794, am Abschluß seiner philosophischen Epoche, eifrig daranging, den Kant zu studieren und alle andern Arbeiten liegen zu lassen; „die neue Ansicht, welche Fichte dem Kant'schen System giebt,“ schrieb er an Körner, „trägt nicht wenig dazu bei, mich in diese Materie zu führen.“ Fichte dachte nicht gering von Schillers tiefer philosophischer Begabung und meinte, wenn Schiller noch Einheit in seinem Nachdenken erreiche, so sei für die Philosophie von keinem andern Kopfe so viel und schlechterdings eine neue Epoche zu erwarten. Er traute also Schiller die Kraft zu, auch ein philosophisches System aufzubauen, wie Kant und er selbst es gethan; doch Schiller konnte sich mit dem Ich, das durch seine Vorstellungen die Welt erschafft, später nicht mehr befreunden und eine scharfe Beurteilung eines Fichteschen Beitrags für die „Horen“ sowie die stürmischen Verwicklungen, in welche Fichte, gegen die studentischen Verbindungen eifernd, mit der Jenenser Studentenschaft geriet, kühlten die Beziehungen zwischen Schiller und Fichte ab.

Desto bedeutsamer wurde die nähere Verbindung mit Goethe, die zu einem Freundschaftsbund führte, der in der Geschichte der Litteratur wohl einzig dasteht. Es ist keine Frage, daß es Goethe vorzugsweise war, welcher Schiller zur Poesie und später auch zur Bühne zurückführte und sich dadurch um den großen Dichter und seine spätern Schöpfungen ein unbergängliches Verdienst erwarb, wie auch Schiller auf

Goethe, der damals in einer wenig fruchtbaren Epoche seines Lebens sich befand, den anregendsten Einfluß ausübte. Goethe selbst bekannte, daß für ihn der Bund ein neuer Frühling war, in welchem alles froh nebeneinander keimte und aus aufgeschlossenen Samen und Zweigen hervorbühte; er äußerte später gegen Eckermann: „Es waltete bei meiner Bekanntschaft mit Schiller durchaus etwas Dämonisches ob. Wir konnten früher, wir konnten später zusammengeführt werden; aber daß wir es gerade in der Epoche wurden, wo ich die italienische Reise hinter mir hatte und Schiller der philosophischen Spekulation müde zu werden begann, war von Bedeutung und für beide von größtem Erfolg.“ Doch über die vielgerühmten Glanzseiten dieser Freundschaft darf man die Schattenseiten derselben nicht übersehen. Goethes Einwirkung auf die Schönheit und den stilvollen Adel künstlerischer Form bestärkte die Lyrik Schillers in der mythologischen Haltung, zu welcher der Dichter schon früher neigte, gab aber seiner Dramatik noch mehr jenen getragenen Ton, durch welchen die kühnere Charakteristik, wie sie Schillers ursprünglicher Begabung und seinen Erstlingswerken eigen war, nur hindurchzuschimmern vermochte, während der geniale Humor in ihr gänzlich verlöscht war. Ueberdies verführte Goethe den Freund zu dem Abenteuer der „Xenien“, welches als ein Akt litterarischer Überhebung unserer großen Dichter unwürdig war und überall eine lebhafteste Gegnerschaft hervorrief, welche die Erfolge von Schillers spätern Schöpfungen, namentlich in Berlin, beeinträchtigte.

Nach der ersten Begegnung in Rudolstadt hatte Schiller Goethe einmal flüchtig im Jahre 1790 gesprochen, als derselbe auf der Rückreise aus Schlesien nach Jena kam. Goethe hatte in Dresden viel mit Körner verkehrt und daher eine freundliche Stimmung für Schiller mitgebracht, den er in seiner Wohnung besuchte. Schiller fand damals, daß Goethes Vorstellungsart zu sinnlich sei und ihm zu viel betaste. Doch sein Geist wirkte und forschte nach allen Direktionen und

strebe, sich ein Ganzes zu erbauen — und darin gerade erblickte er den großen Mann. Indes blieb diese Begegnung zunächst ohne weitere Folgen. Im Jahre 1794 erst fanden sich die beiden Dichter wieder zusammen und zwar in der Naturforschenden Gesellschaft in Jena, deren Ehrenmitglieder sie beide waren. Bei dem Herausgehen knüpfte sich ein Gespräch über den gehörten Vortrag zwischen beiden an. Schiller fand eine so zerstückelte Art, den Gegenstand zu behandeln, keineswegs anziehend für den Laien; Goethe meinte, sie bliebe wohl auch dem Eingeweihten unheimlich; es gebe auch noch eine andere Weise der Naturbehandlung, in der man die Natur aus dem Ganzen in die Teile wirkend darstelle, und erging sich in einer Darlegung seiner Lehre von der Verwandlung der Pflanze, begleitete Schiller im Eifer des Gesprächs auf sein Zimmer und zeichnete ihm das Entstehen einer symbolischen Pflanze. Was Goethe eine Idee nannte, bezeichnete Schiller als Erfahrung; der Gegensatz zwischen den Anschauungen der beiden Dichter trat lebhaft hervor, doch für beide anregend und fesselnd. Eine spätere Einladung, an den „Horen“ mitzuarbeiten, erwiderte Goethe mit freundlicher Zusage. Vollkommen indes brach das Eis erst ein Gratulationsbrief, welchen Schiller zu Goethes Geburtstag nach Weimar sendete, und welchen dieser für das angenehmste Geschenk erklärte, das ihm hatte werden können. Die Unerfrohenheit, mit welcher der jüngere Dichter wagte, dem ältern den Gang seiner Entwicklung nachzuzeichnen, machte gerade auf Goethe, gegenüber den andern förmlichen und hohlen Glückwunschbriefen, die er erhielt, großen Eindruck. Schiller rühmte Goethes beobachtenden Blick, der so still und rein auf den Dingen ruhte, seine richtige Intuition, in der alles liege, was die Analysis mühsam suchte, und die schöne Übereinstimmung seines philosophischen Instinkts mit den reinsten Resultaten der spekulierenden Vernunft. Goethe wünschte in der Erwiderung auch etwas über Schillers Geistesentwicklung zu erfahren und dieser hob in der Ant-

wort besonders das Zwitterhafte hervor, welches ihn zwischen dem Begriff und der Anschauung, der Regel und der Empfindung, zwischen dem technischen Kopf und dem Genie in der Schwebelage halte. Das Bedeutende in Schillers Wesen, die Schärfe seiner Auffassungen machte jetzt auf Goethe großen Eindruck; er wünschte dem langverkannten Rivalen näher zu treten und lud ihn auf vierzehn Tage zu sich nach Weimar ein. Schiller folgte dieser Einladung um so bereitwilliger, als seine Frau gerade damals mit ihrem Kinde aus Furcht vor den Blattern sich von Jena nach Rudolstadt geflüchtet hatte; er wies nur darauf hin, daß er wegen seiner Krankheit, besonders seiner Krämpfe, die häusliche Ordnung stören und oft den ganzen Morgen dem Schlaf widmen müsse. Die Zusammenkunft war für beide höchst anregend. Schiller schrieb bald darauf an Goethe, es würde ihm Zeit kosten, alle die Ideen zu entwirren, welche dieser in ihm angeregt habe. Doch er hoffe, daß keine einzige verloren sein solle. Spätere Besuche Goethes in Jena, die sich von Jahr zu Jahr wiederholten, kräftigten die freundschaftliche Verbindung, welche durch einen Briefwechsel, dem von Haus aus die Aufgabe ästhetischer, auch in der „Horen“ mitzuteilender Erörterungen gestellt war, eine weit über den persönlichen Verkehr hinausgehende Bedeutung erhielt.

Außere Anregungen gaben die Nötigungen der neuen Zeitschriften, welche Schiller begründete. Im Jahre 1794 ging die Pension der dänischen Gönner zu Ende; der Dichter mußte Schritte thun, einen so bedeutenden Ausfall zu decken. Die Beziehungen, die er mit Cotta das Jahr vorher angeknüpft hatte, kamen ihm dabei zu statten. Er verabredete mit dieser Buchhandlung den Plan einer neuen Zeitschrift, für welche sie ihm ein jährliches Redaktionshonorar von 1000 Thalern zusicherte. Wiederum war es eine äußere Nötigung, welche den Dichter zu einer alle Schaffensfreude unterbrechenden Thätigkeit zwang. Die Sorge und Müheverwaltung der Redaktion, der Korrespondenz mit den Mit-

arbeitern, die oft drohende Manuscriptnot nahm ihn fortan so in Anspruch, daß er außer lyrischen Ergüssen, die er für die „Horen“ und den später herausgegebenen „Musenalmanach“ verwenden konnte, Jahre hindurch zu keiner größern Schöpfung kam. Wie schon bei der „Thalia“, sollte auch bei den „Horen“ alles ausgeschlossen sein, was sich auf Staatsreligion und politische Verfassung bezieht. Daran nahm denn doch der philosophische Meister vom Stuhl in Königsberg Anstoß; er erbat sich für seine Beiträge einen längern Aufschub, „weil man, da Staats- und Religionsachen jetzt einer großen Handelsperre unterworfen seien, es aber außer diesen kaum noch andere, die große Lesewelt interessierende Artikel gebe, solchen Wetterwechsel noch eine Weile beobachten müsse, um sich klüglich in die Zeit zu schicken.“ Der alte Kant stellte damit der Zeitschrift kein günstiges Prognostikon gegenüber der großen Lesewelt und er behielt recht. Zwar hatten fast alle namhaften Schriftsteller, Goethe, Herder, Fichte, die beiden Humboldt, A. W. Schlegel, Matthiesson, Gleim, Engel unter andern ihre Mitwirkung zugesagt. Doch schon gleich mit dem ersten Heft kam der Herausgeber in eine bedrängte Lage, wie er selbst einräumte; er und Goethe mußten alles dafür liefern, und zwar Goethe „nicht die exquisitesten Sachen“ („Unterhaltungen deutscher Ausgewanderter“) und er selbst nicht die „allgemein verständlichsten“ („Briefe über ästhetische Erziehung des Menschen“), die andern Mitarbeiter vertagten die Erfüllung ihrer Zusagen. Nach der Anzeige sollten die „Horen“ ihre Leser in einer allgemeineren und höhern Teilnahme an dem vereinigen, was rein menschlich und über allen Einfluß der wechselnden Zeitereignisse erhaben sei, am stillen Aufbau besserer Begriffe, innerer Grundsätze, edlerer Sitten sich beteiligen, die Schönheit zur Vermittlerin der Wahrheit machen und durch die Wahrheit der Schönheit ein dauerndes Fundament und eine höhere Weihe geben. Nicht bloß mit den Namen der Mitarbeiter suchte man dem Publikum, wie Schiller selbst sagt, „Brunk

vorzumachen“; auch die journalistische Kritik wurde dem Unternehmen in einer Weise dienstbar gemacht, welche die ideale Beleuchtung unserer klassischen Periode doch in wesentlicher Verdunkelung zeigt. Mit dem Herausgeber der „Allgemeinen Literaturzeitung“, Professor Schüz, wurde abgemacht, daß jedes Monatsstück der „Horen“ in derselben von einem Mitarbeiter angezeigt werden sollte, „so vorteilhaft als es mit einer strengen Gerechtigkeit vereinbar sei“. Wie dies gemeint sei, bewies nicht nur die Thatsache, daß die allerdings nur vierteljährlich erscheinenden Recensionen von Cotta honorirt wurden, ein Fall, dem unsere wegen ihres Systems künstlerischer Anpreisungen verurtheilte Zeit kaum einen ähnlichen an die Seite zu setzen hätte; auch Schiller selbst, der die Recensionen im Manuscript las und sich freute, wenn die Recensionen auf „eine geschickte Weise“ den Ruf der Unparteilichkeit zu wahren suchte, schrieb, des zustimmenden Verständnisses gewiß, an Goethe: „Loben wollen wir uns nicht für die Langeweile, da man dem Publikum doch alles vormachen muß.“ Doch die tadelnden Stimmen blieben nicht aus und obschon der Absatz der „Horen“ sich anfangs vielversprechend anließ, nahm er doch von Jahr zu Jahr immer mehr ab. Die Teilnahme des Publikums war den großen politischen Fragen zugewendet, die auch der einsame Denker auf seiner baltischen Gedankenwarte vor allem ins Auge zu fassen wünschte; mindestens wollten die Leser eine Brücke aus dem Reich des Schönen und Wahren zu den Ereignissen gebaut sehen, welche die Welt bewegten. Was Goethe in seinen „Unterhaltungen“ davon abschöpfte, war doch der oberflächliche Schaum; Schiller hatte sich von den Verirrungen der Schreckenszeit abgewendet und zu solcher Abwendung kam die Rücksichtnahme auf Goethe und auf seine Stellung, die eine Bedeutung für die Universität allmählich ganz verlor und nur von der Gnade des Herzogs abhängig blieb. Auch gelang ihm nicht immer, was er für die „Horen“ angekündigt hatte, „die Resultate der Wissenschaft von ihrer

scholastischen Form zu befreien, und in einer reizenden, wenigstens einfachen Hülle dem Gemeinſinn verständlich zu machen.“ Die „Horen“ blieben der Gedankenauſtausch einer ſtilen und vornehmen Gemeinde, die bisweilen mit bezahltem Selbſtlob zur Menge herunterſtieg, ohne ſie für das Unternehmen gewinnen zu können.

Hierzu kam, daß Schiller durch die Herausgabe eines Muſenalmanachs ſeine Thätigkeit als Redakteur zerſplitterte, ja daß dieſes zweite Unternehmen allmählich für ihn ſelbſt in den Vordergrund trat; es war eine Wiedergeburt jener Stuttgarter „Anthologie“, welche ſeine Jugendgedichte und die Ergüſſe der damaligen ſchwäbiſchen Dichterschule vereinigte, ſo wie die „Horen“ an das „württembergiſche Repertorium“ erinnern mochten. Der raſtlos ſtrebende Denker und Dichter war ein ebenſo raſtloſer Journaliſt.

Goethe erwähnt in ſeinen „Tag- und Jahreſheften“, „daß die ‚Anthologie‘ als eine poetiſche Sammlung jener meiſt profaiſchen vorteilhaft zur Seite ſtehen ſollte.“ Eine große Zahl namhafter Dichter, Goethe, Herder, A. W. Schlegel, Hölderlin, Koſegarten hatten ihre Mitwirkung zugeſagt und lieferten auch Beiträge für den erſten Jahrgang. Verleger des „Muſenalmanachs“ war nicht Cotta, ſondern ein Buchhändler Michaelis zu Neuſtreliß. Das Unternehmen drohte gleich anfangs ins Stocken zu geraten, indem der Geſchäftsführer des Buchhändlers auf der Poſt eine für Honorarzahlungen beſtimmte Summe von 1000 Thalern unterſchlagen hatte und alle Briefe von Jena nach Neuſtreliß und umgekehrt zurückhielt. Doch klärte ſich die Sache bald auf und der Druck des „Muſenalmanachs“ wurde in Berlin unter W. von Humboldts Aufſicht beſorgt.

Durch den „Muſenalmanach“ wurde Schiller noch mehr als durch den Verkehr mit Goethe zur Dichtkunſt, wenn auch zunächſt nur zur Lyrik zurückgeführt; die äußere Nötigung zwang ihn, die Muſe zu kommandieren. Der innere Übergang von ſeinen wiſſenſchaftlichen Studien zur Dichtkunſt

hatte sich schon früher vollzogen und von Jahr zu Jahr deutlicher angekündigt. Der Dichter fühlte selbst, daß er in seiner Entwicklung auf Abwege geraten war; denn wie hoch man auch den günstigen Einfluß anschlagen möge, den seine geschichtlichen und philosophischen Studien auf seine Dichtung später ausüben mochten: er war durch die jahrelange Abwendung von der Poesie und der Bühne viel zu teuer erkauft. Schon im Jahre 1792 schrieb er: „Ich bin jetzt voll Ungeduld, etwas Poetisches in die Hand zu nehmen; besonders juckt mir die Feder nach ‚Wallenstein‘. Eigentlich ist es doch nur die Kunst selbst, wo ich meine Kräfte fühle; in der Theorie muß ich mich immer mit Prinzipien plagen; da bin ich bloß ein Dilettant. Aber um der Ausübung willen philosophiere ich gern über die Theorie. Die Kritik muß mir jetzt selbst den Schaden ersetzen, den sie mir zugefügt hat — und geschadet hat sie mir in der That. Die Kühnheit, die lebendige Blut, die ich hatte, ehe mir noch ein Regel bekannt war, vermissen ich schon seit mehreren Jahren. Ich sehe mich jetzt erschaffen und bilden; ich beobachte das Spiel der Begeisterung und meine Einbildungskraft betrügt sich mit minderer Freiheit, seitdem sie sich nicht ohne Zeugen weiß.“ Leider! fand der Dichter kaum Gelegenheit, seine Begeisterung zu beobachten; denn ihr Feuer erlosch gänzlich in den nächsten Jahren. Ähnlich wie 1792 konnte er noch im September 1794 an Körner schreiben: „Vor dieser Arbeit (dem ‚Wallenstein‘) ist mir ordentlich angst und bange; denn ich glaube mit jedem Tage mehr zu finden, daß ich eigentlich nichts weniger vorstellen kann als einen Dichter, und daß höchstens da, wo ich philosophieren will, der poetische Geist mich überrascht. Was soll ich thun? Ich wage an diese Unternehmung sieben bis acht Monate von meinem Leben, das ich Ursache habe, sehr zu Räte zu halten und setze mich der Gefahr aus, ein verunglücktes Produkt zu erzeugen. Was ich je im Dramatischen zur Welt gebracht, ist nicht sehr geschickt, mit Mut zu machen; ein Nachwerk wie der ‚Dor

Carlos' ekelt mich nunmehr an, wie gern ich es auch jener Epoche meines Geistes zu verzeihen geneigt bin. Im eigent-lichsten Sinn des Wortes betrete ich eine mir ganz unbe-kannte, wenigstens unversuchte Bahn; denn im Poetischen habe ich seit drei, vier Jahren einen völlig neuen Menschen angezogen." Der Dichter war also jetzt auf einem Stand-punkte angelangt, wo ihm jene Werke, denen er allein seinen Ruhm verdankte, als wertlose Machwerke erschienen, während er damals doch kein einziges Gegengewicht in die Waagschale zu werfen hatte; denn der „innere Mensch“, den der Dichter im Poetischen angezogen haben wollte, war nur in der Theorie stecken geblieben und hatte sich noch in keiner Weise praktisch bewährt. Das vornehme Herabsehen auf erfolgreiche Dichtwerke, wieviel auch ein geläuterter Geschmack an ihnen aussetzen mochte, war der Höhepunkt der Verirrung; der Dichter sah nicht, daß er mit der Verleugnung seiner Ver-gangenheit alles ausstrich, was ihm Anwartschaft gab, in der Litteratur genannt zu werden, um so mehr, als die Zukunft ihm schon wegen seiner körperlichen Leiden doppelt unsicher erscheinen mußte. In diesem Verwerfen des ganzen bisherigen Dichtens und Schaffens lag aber zugleich der Beweis für die Energie seines Strebens. Mit Recht konnte W. von Hum-boldt von ihm sagen: „Sein Ziel war so gesteckt, daß er nie an einen Endpunkt gelangen konnte." Um so dringlicher mußte es ihn mahnen, seine neuerrungene Geschmacksbildung in dichterischen Schöpfungen zu bewähren. Der Verkehr mit Goethe, so anregend und entscheidend er für ihn wurde, mußte ihn anfangs irremachen; er fragte sich, ob er selbst für einen Dichter gelten konnte, wenn Goethe mit seiner großen dichterischen Souveränität allein das Recht hatte, auf den Namen eines großen Dichters Anspruch zu machen. Aus dieser Stimmung entsprang der Aufsatz über das Naive und Sentimentalische, den er selbst „gleichsam als eine Brücke zur poetischen Produktion“ betrachtete. Er wollte sich, wie er an Humboldt schreibt, die Frage beantworten: „Zuwiefern

kann ich, bei meiner Entfernung vom Geist der griechischen Poesie, noch Dichter sein und zwar besserer Dichter, als der Grad jener Entfernung zu erlauben scheint?" In Goethes Anschauungen hatte er sich alsbald so hineingelebt, daß er im Januar 1795 an ihn schrieb, er lechze ordentlich nach einer individuellen Darstellung, er sehne sich nach einem „betastlichen Objekt“. Dies war eine aus dem innersten Wesen Goethes geschöpfte Wendung und welche Ausdehnung dieser ihr zu geben wußte, bewiesen seine „Römischen Elegien“. Als aber Schiller die Kapitel von Goethes „Wilhelm Meister“ verschlang, welcher Roman den Hauptgegenstand der ästhetischen Betrachtungen in dem Briefwechsel der beiden Dichter bildete, da ging ihm mit bezwingender Gewalt die hohe Bedeutung des dichterischen Schaffens auf. „Ich kann Ihnen nicht ausdrücken“, schrieb er an Goethe, „wie peinlich mir oft das Gefühl ist, von einem Produkt dieser Art in das philosophische Wesen hineinzusehen. Dort ist alles so heiter, so lebendig, so harmonisch aufgelöst und so menschlich wahr, hier alles so streng, so rigid und abstrakt. Der Dichter ist der einzig wahre Mensch und der Philosoph nur eine Karikatur gegen ihn.“ Bei dieser Anschauung, welche durch die drängende Praxis des „Musen Almanachs“ befruchtet wurde, war die entschiedenerere Wendung zur Dichtung unausbleiblich. Drei Jahre hindurch schuf Schiller jetzt Treffliches auf diesem Gebiete; man hat, nach der Hauptrichtung seines Schaffens, die drei Jahre bestimmter zu bezeichnen gesucht: das Jahr 1795 als das Jahr der Gedankendichtung, das Jahr 1796 als das Xenienjahr und das Jahr 1797 als das Balladenjahr, wie Schiller es selbst nannte, und in der That kommt die an Ausschließlichkeit grenzende Bevorzugung, mit welcher Schiller sich zeitweise solchen bestimmten Richtungen des Schaffens hingab, einer derartigen Einteilung zugute. Auch die Ablösung der Geschichtschreibung durch die Philosophie vollzog sich mit einer nicht zu verkennenden Pünktlichkeit, während die philosophischen Arbeiten nur noch in das Jahr

der Gedankendichtung hineinreichten und später der Poesie das Feld räumten.

War es da zu verwundern, daß der Dichter zuerst in vollen Klängen „die Macht des Gesanges“ feierte, daß er, zurückgreifend auf den frischen und heitern Ton, den er in seiner Jugendzeit anzuschlagen verstand, in dem Gedicht: „Der Pegasus im Joch“ sich über die Knechtschaft, in welcher seine Muse solange geschmachtet hatte, mit fröhlichem Spott erhob? Doch auch die großen, in unserer Litteratur einzig dastehenden Gedankendichtungen, die aus dem Bund der Philosophie und der Poesie hervorgingen, enden mit einer Verherrlichung des Schönen. In der That gehören sie auch dem ungetrübbten Reich desselben an und unberechtigt ist der Tadel, der sich gegen sie richtete. Freilich gehörte Schillers Genie dazu, aus den Erstufen des Gedankens das reine dichterische Silber herauszuschmelzen. Wenn das Geheimnis der Lyrik mit Recht als die Stimmung bezeichnet worden ist, so besteht der seltene Wert dieser Gedichte darin, daß sie uns in eine Stimmung versetzen und zwar in eine weihevolle, in welcher wir hoher Verkündigung mit Andacht lauschen. Ausgelöscht sind die Grubenlichter, mit welchen die Alltagsarbeit der Forschung in den Gängen des geheimnisvollen Weltbaus umherkriecht; doch die erweiterten Hallen sind wie von einem ambrosischen Licht erhellt, das vom Grund bis zur Decke emporleuchtet. Dabei hat der dichterische Stil etwas keusch Verschleiertes, wodurch die Stimmung erhöht wird, der Eindruck freilich aber auf eine kleinere Gemeinde beschränkt bleibt; denn die große Menge liebt eine sich bis auf den letzten Rest ausgebende Verständlichkeit. „Das verschleierte Bild von Sais“ war eine Parabel, welche auch auf die Art dieser Gedankendichtung selbst bezogen werden konnte; denn wenn sie auch zunächst das ungestüme, schuldvolle Suchen nach Wahrheit verurteilte, so war doch auch ein letzter verhüllender Schleier für ihr priesterliches Recht erklärt. Von der Wahrheit an und für sich konnte dies kaum gelten, doch wohl von

der Wahrheit, die sich uns in der Gestalt der Schönheit, in der Form der Dichtung offenbart. Sehen wir von der „Poesie des Lebens“ ab, einer Epistel, in welcher der ästhetische Schein schöner Kunst, doch zu sehr in lehrhaftem Ton gefeiert wird: so sind die Hauptmuster dieser verschleierte, aber erhabenen Gedankendichtung: „Das Ideal und das Leben“, anfangs „Das Reich des Schattens“ genannt und „Die Ideale“. Wir können sie nur Beethovenschen Symphonien vergleichen, was den künstlerischen Bau ihrer gedanklichen Architektur betrifft; es geht ein großer Zug durch dieselben und wenn Schiller selbst in Bezug auf das „Reich der Schatten“ von der Klarheit und Leichtigkeit spricht, womit er den schwierigen Stoff behandelt habe, so verkennet er ein Hauptverdienst des Gedichtes, welches gerade in den vorübergehenden Verdunkelungen durch Bilder der antiken Göttersage einen geheimen Zauber ausübt und durch epische Reliefs, die an die Pindarischen Siegesgefänge erinnern, den hinausstrebenden Schwung des Gedankens wohlthuend ermäßigt. Die Verherrlichung jener Regionen, in denen die reine Form wohnt, reiht dieses Gedicht an die gleichzeitigen „Briefe über die ästhetische Erziehung“ mit verwandten Schlußgedanken; aber gerade der Kampf und das Streben, das tief in Schillers Natur lag, ist mit wahrhaft begeistertem Hymnenschwung geschildert; das Reich jener Schönheit erschließt sich nur herkulischem Ringen, und vorher muß erst der Gedanke sich die Freiheit erkämpft haben. Mit weitleuchtendem Lapidarstil wird das Evangelium einer Sittlichkeit verkündet, welche der Inbegriff aller Religionen ist:

Nehmt die Gottheit auf in euern Willen
Und sie steigt von ihrem Weltenthron!

Die geistige Stimmführung dieser in kühnen Fugen sich bewegenden Gedankengänge mutet durch ihre Sprünge einem allzubequemen Denkvermögen eine unmögliche Nachfolge zu; aber die schwunghafte Lyrik der höhern Dichtgattung ist hier musterhaft gewahrt.

Das Gedicht: „Die Ideale“ ist dagegen, weitentfernt, eine Verherrlichung der Kunst und der Schönheit zu sein, eine aus dem eigensten Empfinden herausgeborene Elegie. Darum hielt es Goethe für das beinahe beste unter den bisherigen Gedichten, während Schiller selbst sie als eine „kunstlose Stimme des Schmerzes“ bezeichnete. Für unsere Darstellung von Schillers Leben ist dies Gedicht von tiefster Bedeutung: es ist die Klage des Dichters über sein verfehltes Leben, über seine Untreue an der Poesie, über den geringen Ertrag jener einst so gewaltig gärenden Jugendkraft, deren Verheißungen er so wenig erfüllt hatte. Und in tief niedergedrückter Stimmung erwartete er nicht einmal von der Zukunft, daß sie den kühnen Flug seiner Entwürfe zum Ziele leiten werde; Ruhm, Glück, auch die Liebe erkannte er als Täuschungen. Der Feldblumenstrauß der Rudolstädter Idylle erschien schon verblüht; Freundschaft und immerwährende Beschäftigung erschienen als die einzigen Trösterinnen eines um seine schönen Verheißungen betrogenen Lebens. Das Gedicht ist das stimmungsvollste in der Schillerschen Gedankensyrik.

Demselben Jahre gehört aber auch das vorzüglichste an, welches der Dichter überhaupt geschaffen, ein Gedicht, in dem der Gedanke nicht aus einer Götterdämmerung aufleuchtet, sondern sich klar von der Anschauung ablöst und welches ohne Aufdringlichkeit eine Philosophie der Geschichte, der Entwicklung der Menschheit in Bildern von plastischer Gediegenheit und in einem Stil von seltener Gedrungenheit enthält: wir meinen den „Spaziergang“. Goethes Vorgang in den „Römischen Elegien“ hatte den Dichter zur Wahl von Distichen bestimmt, die er mit künstlerischer Vollendung handhabte, in denen für die polare Kette seiner die scharfen Gegensätze liebenden Muse hier eine willkommene, festgeschlossene und scharfabschließende Form gegeben war. Es ist das einzige Gedicht Schillers, in welchem die Stimmung für landschaftlichen Reiz und ein volles Naturgefühl sich ausprägt. Jedes

der einzelnen Landschaftsbilder ist mit wenigen Zügen, aber mit seltener Vollendung gezeichnet. Gleichwohl sind sie nicht Selbstzweck, wie in Kleists „Frühling“, nicht tote Scenerie; sie sind in das Licht eines höhern Gegensatzes, des Gegensatzes zwischen Natur und Kultur gerückt und auch die letztere ist in ihren Licht- und Schattenbildern, wobei Altertum und neueste Zeit dicht nebeneinander stehen, mit schlagkräftiger Meisterschaft geschildert. In der Art, die geschichtlichen Bilder herauszugreifen als Träger der Gedankenverknüpfung, erinnert das Gedicht an Hegels jugendliches Hauptwerk, die „Phänomenologie“. Schiller selbst konnte mit Recht erklären, daß sich mit diesem Gedicht sein Dichtertalent dokumentiert habe; dasselbe machte auf die ungleichartigsten Gemüther, Goethe, Herder, Humboldt, Charlotte von Kalb einen übereinstimmend guten Eindruck. In das Jahr 1795 fällt auch „Die Würde der Frauen“, ein Gedicht, das, bei einzelnen glücklichen Wendungen, doch im ganzen, besonders in seiner ursprünglichen Gestalt, sich allzu sehr ins Breite verließ und in der Mischung des Alltäglichen und Volkstümlichen mit dem gelehrten Mythologischen nicht den rechten Ton traf. Wenn wir hier vom Haupte der Hyder, der äolischen Harfe, der Eris und Charis hören, so will uns das nicht in ein Gedicht passen, welches die einfache, häusliche Tugend der Frau zum Gegenstande hat. Sehr zahlreich wurden die kleinern Gedichte, welche Schillers solange erhaltene Schöpferkraft auf einmal aus ihrem Füllhorn goß, um dem „Musesalmanach“ Stoff zuzuführen. Die Mehrzahl derselben ist als ein poetischer Niederschlag seiner geschichtlichen und philosophischen Studien zu betrachten. Das bedeutendste dieser meistens in Distichen verfaßten Gedichte ist „Der Tanz“, in welchem der Tiefsinn des Dichters an das flüchtige Vergnügen Gedanken über die Harmonie des Alls und das sittliche Maß in der eigenen Brust knüpft. Die kleinern Gedichte, alle scharf, treffend, aneinanderschlagend wie scharfe Wehr, daß die Gegensätze funkelnd herausprühen, bilden den Übergang zu den „Xenien“;

sie gehören der zahmern Gruppe derselben an und sind etwas mehr ausgewachsen als diese.

Das Jahr 1796 ist das Geburtsjahr der „Xenien“, die einen solchen Sturm in der deutschen Litteratur erregten. Ob die erste Anregung zu denselben von Goethe oder Schiller ausging, ist zweifelhaft; doch ist es gewiß, daß Goethe dem Freunde den Rat erteilte, die Gegner der „Horen“ in einem kritischen Strafgericht zu vernichten und am Jahreschlusse alles zu sammeln, was gegen die „Horen“ gesagt worden ist: „Wenn man dergleichen Dinge in Bündlein bindet, so brennen sie besser.“ Der Angegriffene, welcher zu den Waffen greifen mußte, war eigentlich Schiller, der Redakteur der „Horen“, die allerdings nicht mit besonderm Geschick zusammengestellt waren, so daß man oft merkte, wie der Herausgeber bei der Wahl der einzelnen Stücke mehr der Not gehorchte als dem eigenen Trieb; doch in jener Äußerung Goethes lag offenbar der Keim, aus dem die „Xenien“ sich entwickelten. Goethe mochte auch in diesen Epigrammen für die geistige Schärfe des Freundes eine geeignete Form finden; da er mit Schillers Gedankendichtung nie recht einverstanden war; er rühmte derselben wohl 1795 das vollkommene Gleichgewicht von Anschauen und Abstraktion nach, deren „sonderbare Mischung“ er in Schillers Talent fand; doch zwei Jahre später sprach er seine Herzensmeinung in den mehr als offenerzigen Worten aus: „Es sei wohl zu erlauben, aber nicht zu loben gewesen, daß er sich den Spaß gemacht, die Aussprüche der Vernunft mit dichterischem Munde vorzutragen.“ Als der Plan zu den „Xenien“ gefaßt war, beschäftigten sich beide Dichter mit den römischen Satirikern, Juvenal, Persius, Martial; Goethe schickte die ersten vierzehn „Xenien“ am 15. Dezember 1795 als Probe; im Januar kam er nach Jena, wo der Plan von neuem durchgesprochen wurde und man rüstig an die Ausführung ging. Später kam Schiller, der den Winter über nur selten das Zimmer verlassen hatte, nach Weimar zu Goethe, wo ihn traurige Nachrichten aus

der Heimat trafen: die Krankheit seiner jüngern talentvollen Schwester Nanette, welcher bald ihr Tod sowie der Tod des Vaters folgte. Zur Pflege der schwererkrankten Mutter sandte Schiller seine Schwester Christophine auf seine Kosten nach der Solitude. Mitten in diesen Bedrängnissen entstanden die „Xenien“, nicht aus unbefangener heiterer Laune hervorgegangen, sondern mit dem Stachel bewehrte Schmerzensfinder trüber Stimmungen. Später, im Frühjahr, kam Goethe auf längere Zeit wieder nach Jena, wo auch Körner eintraf, und im Juli konnten die Geschwader der schlagfertigen Epigramme gemustert werden. Schiller stellte die lustigen, das heißt die satirisch stechenden am Schlusse des „Musen-almanachs“ in eine geharnischte Gruppe zusammen, während aus den mehr ernsten und zahmen Epigrammen drei andere Sammlungen gebildet wurden. Obgleich Goethe und Schiller viele Xenien gemeinsam gemacht hatten, oft der eine den Gedanken, der andere die Form gab, so gehören doch die satirisch scharfen mit ihren schonungslosen Ausfällen vorzugsweise Schiller an, während Goethe, mit Ausnahme der „Botivtafeln“, die Mehrzahl der zahmern geschaffen hat. Goethe hatte in seinen Epigrammen mehr etwas Opalisierendes, geistreich Schimmerndes und bevorzugte das Gefällige und Sinnvolle, Schiller dagegen den blitzenden Anprall der Antithesen, der oft von vernichtender Wirkung war. Nur in den „Botivtafeln“ überwiegt der ruhige Weisheitspruch; es sind Gedanken im unübertroffenen Lapidarstil, fast jedes dieser Distichen ein geflügeltes Wort.

Zu den „Xenien“ selbst suchte Schiller, um eine „Suite von Gedanken“ zu gewinnen, öfters nach irgendeinem Faden, der einige Reihen zusammenband. So entdeckte er in Homer eine prächtige Quelle von Parodien, ebenso in der Nekromantie; er ließ die „Xenien“ durch den Zodiakus wandern, wo er jeden der gezeißelten Schriftsteller mit einem Tierbild behaftete; die einzelnen Flüsse boten ebenfalls willkommenen Anhalt. Schiller hatte schon von vornherein die „Xenien“

als eine wahre poetische Teufelei bezeichnet, und gemeint, das Kind, das Goethe und er zusammen erzeugten, werde etwas ungezogen und ein sehr wilder Bastard sein. In der That überschritt die Satire auf die deutschen Schriftsteller oft selbst die Schranke des litterarischen Anstandes; die meistens aus persönlichen Rücksichten hervorgegangenen Angriffe verrieten eine Erbitterung, die selbst in Bezug auf den Ausdruck alles Maßvolle verschmähte, und die Nation hatte ein volles Recht, diese Gastgeschenke, welche die Dichterdioskuren von den beiden Gipfeln des Parnasses herab ihr reichten, zurückzuweisen. Nicht bloß die unmittelbar Betroffenen, die Gebrüder Stolberg, Voß, Manso, Ramler, Jakobs, Reichardt, Nikolai u. a., auch die geschonten oder gnädig behandelten Litteraturgrößen sprachen sich entrüstet und abfällig über diese Epigramme aus. Herder nannte sie „eine verdamnte Gattung“ und meinte: „Jeder ehrliche Mann, der seines Wegs fortgeht, kann jetzt eine Klette ans Kleid oder einen Schandfleck ins Gesicht bekommen, und das nennt man dann eine Xenie.“ Wieland, als die „zierliche Jungfrau“ von Weimar gezeichnet, sprach sich ärgerlich über die „Xenien“ und den Mutwillen aus, der in solchem Alter unverzeihlich sei.

Für die Zeitgenossen war der Ruhm Goethes und Schillers keineswegs etwas Unnahbares, noch weniger etwas so Feststehendes wie für die Nachwelt; es war eine Selbstüberhebung sondergleichen, mit der sie das ganze gelehrte und schriftstellernde Deutschland vor ihr Tribunal luden. Die unglücklichste Folge waren die rastlosen Schmähungen, die sie hervorriefen und die damals ihr Ansehen zum Teil in weiten Kreisen erschütterten. Alle die Entgegnungen fanden ein schadenfrohes Publikum. Schiller, der von jeher in seinen Äußerungen scharf und schonungslos war, rief bei den Opfern seiner Satire die erbittertste Entrüstung hervor. Da erschienen die „Gegengeschenke an die Sudelköße zu Weimar und Jena“ von Manso und dem Buchhändler Dyck; Nikolai, Claudius, Gleim veröffentlichten Gegenschriften; alle Jour-

nale hielten von Schmähungen wieder; Reichardt nannte Schiller den Urheber aller boshaften Ausfälle und erklärte ihn für einen feigen, ehrlosen Lügner, falls er nicht seine Behauptungen beweise. Nicht scharf genug sind die Verfasser der „Xenien“ anzuklagen, indem sie einen Ton in die Litteratur einführten, der nicht nur zunächst wie in einem Staubwirbel Gutes und Schlechtes zugleich begrub und die niedrigsten Leidenschaften entfesselte, sondern auch durch das große Beispiel alle litterarischen Rücksichtslosigkeiten und Ungezogenheiten noch in ferner Zukunft ermutigte. Die Dichter selbst empfanden den Rückschlag und wieviel sie an Würde verloren hatten durch den Kampf mit dem Unwürdigen, das sie herausgefordert hatten, oder mit dem Tüchtigen, das ihrer Zustimmung entbehrte; es gab für sie nur eine Rettung: edle und große Schöpfungen. Goethe ermahnte Schiller zur Fortsetzung des „Wallenstein“, weil sie nach dem tollen Wagstück mit den „Xenien“ sich bloß großer und würdiger Kunstwerke besleißigen und ihre proteische Natur zur Beschämung aller Gegner in die Gestalten des Edeln und Guten umwandeln müßten. Doch wie sehr den Freund auch der Stoff des „Wallenstein“ anlocken mochte: es sollten noch Jahre vergehen, ehe das Werk vollendet wurde. Schiller wandte sich zunächst der „Balladendichtung“ zu, nachdem er noch im „Xenienjahr“ seine „Klage der Ceres“ gedichtet hatte, in welcher der Dichter die persönliche Trauerstimmung über den Tod der geliebten Schwester als Grundton hindurchklingen ließ, während er den Schlußgedanken der „Ideale“, die Beruhigung durch das Wirken und Schaffen, in mythologischem Gewand und in symbolischer Fassung von neuem darstellte.

Wie in der Xenienichtung, so entspann sich in der Balladendichtung der Wettstreit der beiden Genossen. Goethe wollte „Hero und Leander“ dichten, ein Stoff, den später Schiller ausgeführt hat; beide wollten die „Kraniche des Ibykus“ zum Gegenstand dichterischer Darstellung nehmen, doch allein Schiller führte die Ballade aus. Goethe gab einige

Winke; die Kraniche, die Schicksalsheben, wie sie auch Schiller nannte, sollte schon der sterbende Ibykus erblicken und zu Zeugen des Mordes anrufen; Schiller folgte, das Gedicht ergänzend, dem bewährten Rat. So arbeiteten die großen Dichter erfreulich zusammen, anregend und beratend. Schiller erscheint hier mehr schöpferisch, Goethe, der seine schönen Gedichte: „Die Braut von Korinth“, „Der Gott und die Bajadere“ unter der Konjunktur dieses Balladenjahrs schuf, mehr kritisch fördernd als von Schiller gefördert. Dafür entschädigte dieser den Freund durch tiefblickende Einsicht in den fortschreitenden „Wilhelm Meister“ und durch die Bühneneinrichtung des „Egmont“, die Schiller schonungslos mit seinem schärfern dramatischen Verstand und dem stärkern Sinn für das theatralisch Wirkende ausführte.

Im Jahre 1797 dichtete Schiller den „Taucher“ und sein Gegenbild: den „Handschuh“, eine Art Satirdrama zu jener Tragödie, „Ritter Toggenburg“, den „Ring des Polykrates“, „Die Kraniche des Ibykus“, den „Gang nach dem Eisenhammer“, im Jahre darauf den „Kampf mit dem Drachen“ und die „Bürgschaft“, Gedichte, denen 1801 „Hero und Leander“, 1802 „Rassandra“, 1803 der „Graf von Habsburg“ folgte. Diese Balladen, kleine poetische Erzählungen, sind Eigentum der Nation geworden; unsere Jugend wächst mit ihnen auf, Inhalt und Wortlaut derselben sind Gemeingut der Gebildeten und Ungebildeten. Es kommt hier nur darauf an, mit wenigen Zügen ihre Bedeutung für Schillers Entwicklungsgang darzulegen und ihre Wirkung zu erklären.

Immer mehr sagte sich Schiller von seinen philosophischen Studien los; seitdem er Goethe näher kennen gelernt, empfand er dieselben als Hemmnis unbefangener Schöpferkraft; schon in den „Xenien“ suchte er für den Stachel der Satire erreichbare Objekte in den einzelnen Dichtern und ihren scharf ausgeprägten Physiognomien; seine Ästhetik verließ das reine Reich der Gedanken und wurde praktisch durch die schlagfertige Anwendung auf das Nächste in der Zeit und Litteratur.

ratur. Doch der Dichter dürstete nach größerer Anschaulichkeit; seit den Studien Homers, seit der Übersetzung Vergils fühlte er eine epische Ader in sich und glaubte auf diesem Gebiete zuerst die reine Schöpferkraft erproben zu können. Goethes vorzugsweise epische Begabung feuerte ihn in stetem Umgang noch mehr zur Nacheiferung an. Er hatte bisher, außer den Produkten seiner Sturm- und Drangepoche, die „Kindesmörderin“ und „Graf Eberhard“, nichts gedichtet, was die Bezeichnung einer Ballade oder Romanze verdient hätte. Der „Taucher“ war sein erster Wurf auf diesem Gebiete. Körner rief begeistert aus: „Hier ist das Objekt in aller Klarheit, Lebendigkeit und Pracht!“ Die Wendung zu einer anschaulichen Poesie war geglückt; aber Schiller führte sie mit einem Behagen aus, welches eine stimmungsvolle Wirkung gefährdete. Im „Taucher“ war leidenschaftliche Bewegung und Spannung, und wie ausführlich und farbenreich auch die Stürme des Meeres geschildert werden, sie waren gleichsam die Schicksalsmächte, die uns in ihrem Bann hielten, die bewegenden und entscheidenden Gewalten der vorgeführten Handlung; noch weniger hemmend war die Schilderung der Naturereignisse in der lebensvollsten Ballade Schillers, der „Bürgschaft“. Doch mit einer fast ermüdenden Breite schoben sich Beschreibungen in die meisten übrigen Balladen ein; man sah, der Dichter schwelgte in dem Genuße der neuerrungenen Anschaulichkeit; er lauschte den Gegenständen, die er schilderte, mit einer verstandesmäßigen Genauigkeit ihre Merkmale ab und glaubte, unter der Sonne Homers wandelnd, die Meisterschaft epischen Stils zu erringen, während er durch solche breite Einfügungen die Stimmung ablenkte und die Spannung schwächte. So, wenn er im „Gang nach dem Eisenhammer“ den frommen Fridolin die Dienste des katholischen Kultus verrichten läßt und dabei in eine noch dazu durch Kunstausdrücke der Kirche schwerfällige Schilderung des Gottesdienstes verfällt, die durch drei Strophen hindurchgeht. Auch die Beschreibung des „Kampfes mit

dem Drachen“ ist von ermüdender Weitschweifigkeit und erscheint als Selbstzweck des Gedichts, indem sie sich, zugleich an Homer, Vergil und Ovid erinnernd, mit epischem Behagen in den Vordergrund drängt, so daß sie die sittliche Bedeutung der Handlung zu verdunkeln droht. Und so zeigen sich auch in sehr vielen andern Balladen selbstgefällige Ausmalungen, in denen der Strom der Handlung und die von ihm getragene Spannung ins Stocken gerät, nicht eigentlich epische Hemmungen, wie sie verstattet sind in solcher Dichtform und ihren größeren Schöpfungen, sondern Auswüchse einer erkältenden Schilderung. Daher wachsen diese Balladen zu poetischen Erzählungen in die Breite und nicht immer ist wie in der Schilderung der antiken Bühne und des darauf einherwandernden Cumenidenchors, die tiefere sinnvolle Beziehung zwischen der Beschreibung und dem Grundgedanken der Dichtung wach erhalten. So dichtete Schiller zwar mit einer früher nicht gekannten Gegenständlichkeit, doch das lange Verweilen bei dem errungenen Gewinn zeigte noch eine gewisse Unfreiheit, welche das Unterpfand fortgeschrittener Kunstbildung teils krampfhaft festhält, teils triumphierend aufzeigt.

Wenn Körner aber den „Taucher“ als ein treffliches Deklamationsstück rühmte und erklärte, er wisse kein Gedicht, das ihm beim Vorlesen solchen Genuß gäbe, so berührte er damit wieder die glänzenden Vorzüge der Schillerschen Balladendichtung, die sie volkstümlicher machten als alles, was volkstümlichen Ton in Deutschland trifft oder in Anspruch nimmt: das stolze bezeichnende Wort, volltönend und siegesgewiß, jedem Hörer den Gedanken einschmeichelnd, den es künden will; der glänzende Fluß der Verse, wie sie nur der echte Genius aus seiner Urne schüttet; der Eifer sittlichen Strebens, der selbst die Naturgewalten zu seinen Sinnbildern umzaubert, der Adel und die Größe der Gesinnung. Der Opfermut der Liebe und Freundschaft im „Taucher“ und in der „Bürgschaft“, der Opfermut demütigen Gehorsams im „Kampf mit dem Drachen“, demütiger Frömmigkeit und

Menschenfreundlichkeit im „Grafen von „Habsburg“ tritt ebenso bewältigend hervor, wie die Macht des Schicksals, welches im „Ring des Polykrates“ an den Triumph des übergroßen irdischen Glücks das Verderben knüpft, in den „Kranichen des Ibykus“ durch das Gebilde der Kunst wie durch die zufällige Erscheinung aus dem Naturleben das Gewissen weckt und die Nemesis heraufbeschwört, in „Kassandra“ den Fluch des schicksalskundigen Wissens in einer Zeit der todgeweihten Verblendung schildert. „Ritter Toggenburg“ steht als eine Ballade, in welcher der romantische Ton angeschlagen ist, vereinzelt unter den andern, deren Grundzug irgendeine sittliche Idee ist, deren Form an die Epik des Altertums erinnert. An „Ritter Toggenburg“ schließt sich die Ballade der romantischen Schule, deren Vorbild die schottische und deutsche Volksromanze ist: die knappe Form, die Innigkeit des Grundtons passen für die Darstellung einer das ganze Leben erfüllenden und vernichtenden Liebe, deren schwärmerischer Held gegen die thatkräftigen Helden der „Bürgerschaft“, des „Tauchers“, des „Kampfes mit dem Drachen“ in auffallendem Kontrast steht. Vielleicht lag ein äußerer Grund vor; Schiller brauchte Lieder und Gedichte für den „Almanach“, die sich zu musikalischer Komposition eigneten. Indem er danach suchte, mußte ihm klar werden, was seinen eigenen in den Gleisen des homerischen Epos sich bewegenden Balladen zur Sangbarkeit fehlte, und er wählte sich einen Gefühlsstoff, der die musikalische Begleitung herausforderte. Auch in der Gedankenlyrik belesigte sich Schiller in dieser Epoche größerer Knappheit: der Einfluß der epigrammatischen Dichtweise ist in den Gedichten „Worte des Glaubens“, „Worte des Wahns“, „Licht und Wärme“, „Hoffnung“ nicht zu verkennen. Außerdem verfaßte Schiller einige lyrische Situationsbilder, in denen er Selbsterlebtes aus älterer Zeit in das Gewand der Dichtung kleidete. Seine von Wilhelm von Humboldt geteilte Theorie, der Dichter müsse das Individuum in sich auslöschen und zur Gattung steigern und

sich daher vor der Darstellung persönlicher Zustände hüten, war durch seinen Umgang mit Goethe erschüttert worden, dem er ja auch einmal schrieb: „Sie gewöhnen mir immer mehr die Tendenz ab (die in allem Praktischen und besonders Poetischen eine Unart ist), vom Allgemeinen zum Individuellen zu gehen.“ So griff er in jenen Situationsbildern wohl in das eigene Leben, aber in vergangene Zeiten zurück, die er dichterisch wieder auferweckte. Man wird in der „Erwartung“ wohl die Rudolstädter Gartenidylle nicht verkennen; wir erfahren ja, daß er sich oft den Schlüssel zum Garten des Lengsfeldschen Hauses geben ließ und dort auf die Geliebte wartete, und wenn die Buchenwaldscenerie im „Geheimnis“ an das Rudolstädter Thal erinnert, so mag in der Feier des Glücks, welches die Welt nicht erlaubt, welches nur als Beute gehascht wird, der frühern kühnen Liebe zu Frau von Kalb eine nur dem eigenen Verständnis sich erschließende Motivtafel gewidmet sein. Auch das Gedicht „Im Freien“ mag irgendeiner Liebesreminiscenz gewidmet sein, welche nicht offen Farbe zu bekennen wagte. Diese Gedichte, zu denen noch „Die Begegnung“ gehört, haben bei weitem größere Einfachheit als die Liebeslieder der „Anthologie“; doch wiegt, gegenüber der Goetheschen Lyrik, die Empfindsamkeit vor.

In Schillers Leben brachten diese Jahre einer vorzugsweise lyrischen Schöpferkraft nur geringe Abwechslung: der Verkehr mit Humboldt und Goethe wurde dadurch, daß der erstere Jena verließ, und eine Zeitlang auch durch die Schweizerreise des befreundeten Dichters unterbrochen. Schiller hatte das Gartenhaus des Professors Schmidt in Jena 1797 gekauft, auf Goethes Rat für 1150 Thaler, wozu allmählich noch über 500 Thaler Baukosten kamen. Der Garten zog sich südwestlich von Jena eine mäßige Anhöhe aufwärts, welche auf der andern Seite in die Schlucht des Luisenthales abfiel. Jetzt ist in diesem Garten das Observatorium errichtet und er heißt der Garten der Sternwarte. Die Wohnung Schillers lag in der Mitte des Gartens und gewährte aus

dem obern Stockwerk eine weite Aussicht. Am obern Rand des Gartens ließ sich der Dichter im folgenden Jahre noch ein Haus bauen mit einem einzigen hochgelegenen Zimmer, welches einen schönen Blick auf das Thal der Saale und alle Krümmungen des Flusses gewährte. Hier arbeitete Schiller oft zur Nachtzeit und dies Gartenhaus ist besonders als die Geburtsstätte des Wallenstein zu betrachten. Diesem Gartenhäuschen gelten die schönen Verse Goethes.

Da schmückt er sich die hohe Gartenzinne,
 Von wannen er der Sterne Wort vernahm,
 Daß dem gleich ew'gen und lebend'gen Sinne
 Geheimnisvoll und hell entgegenkam;
 Dort sich und uns zu köstlichem Gewinne
 Verwechselft er die Zeiten wundersam,
 Begegnet so, im Würdigsten beschäftigt,
 Der Dämmerung, der Nacht, die uns entkräftigt.

Nicht weit von dem Häuschen stand eine Laube; jetzt sind ihre Bänke zusammengebrochen und der steinerne Tisch ist verwittert; hier saßen die Freunde, wie Goethe später selbst erzählte oft zusammen, manches gute und große Wort wechselnd. Gleich nach seinem Einzug in diesen eigenen Besitz schrieb Schiller an den Freund: „Ich grüße Sie aus meinem Garten heraus. Eine schöne Landschaft 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.“ Wiederholte Krankheitsanfalle, die ihn oft monatelang ans Zimmer bannten, störten ihn in seiner Produktion. In Jena wurde es ihm immer einsamer, seit auch Wilhelm von Wolzogen, der Gatte seiner Schwägerin und geistesverwandten Freundin Karoline, mit dieser fortgezogen war. Die Ernennung zum ordentlichen Professor, Anfang 1798, vermochte ihm keinen Ersatz zu bieten, da sie mit keiner Gehaltszulage verbunden war und seine akademische Thätigkeit nur dem Namen nach bestand. Darum hatte er schon 1795 einen Ruf nach Tübingen abgelehnt, weil er keine

bestimmten Verpflichtungen übernehmen konnte, von denen man in Jena absah. Die Geburt eines zweiten Sohnes, Ernst, im Juli 1796 hatte zu großer Freude des Vaters den Familienkreis vermehrt. Die Sehnsucht nach Weimar, wo er mehrmals als Goethes Gast längere Zeit verweilt hatte, wurde immer mächtiger in Schiller; namentlich übte das Theater eine große Anziehungskraft auf ihn aus; immer mehr wurde er wieder in den Kreis desselben gezogen und so der entscheidende Wendepunkt in seiner schöpferischen Thätigkeit vorbereitet. Der schlechte Erfolg seiner journalistischen Unternehmungen wies ihn auf die lange verlassene Bahn und war insofern ein Glück für den Dichter. Im Januar 1798 unterschrieb er das Todesurtheil der „Horen“; Cotta hatte zuletzt nur gerade die Kosten der Zeitschrift aus dem Betrieb gewonnen. Dem Dichter selbst war die Last zu groß für das Honorar. In der That waren die „Horen“ von Jahr zu Jahr matter geworden. Auch der „Musen Almanach“ nötigte dem Dichter eine Klage über die gleichgültige Aufnahme desselben und die Kälte des Publikums gegen lyrische Poesie ab. Schon im Juni 1798 zeigte er wenig Lust ihn fortzusetzen. Doch erschien der letzte Jahrgang erst 1800, ausgestattet mit dem großen Gedichte Schillers: „Das Lied von der Glocke.“ Nach dem Abbruch der journalistischen Romanzelte konnte sich Schiller ganz und ungestört der Pflege seines dramatischen Genius widmen und nach langen Irrfahrten zu seinem wahren Beruf zurückkehren. Schon seit Jahren hatten seine Freunde ihn alle auf diesen Beruf hingewiesen: Dalberg hatte erklärt, es sei zu wünschen, daß Schiller in ganzer Fülle dasjenige leiste, was er leisten könne, und dieses vermöge er im Drama. Wieland erklärte dasselbe im Damenkalender für 1792; Johannes Müller äußerte, Schiller sei berufen, Deutschlands Shakespeare zu werden; Wilhelm von Humboldt meinte, die dramatische Poesie biete Schiller den schönsten und seiner würdigen Kranz. Schon im Jahre 1791 war ihm der Stoff des „Wallenstein“ auf-

gegangen; die geschichtlichen und philosophischen Studien, die Thätigkeit als Redakteur, die Anforderungen, die der „Musen-almanach“ an den Dyrker stellte, und häufige Erkrankungen hatten ihn an der Ausführung des Dramas gehindert. Im Frühjahr 1792 schrieb er an Körner, daß er sich noch vor einem größern Ganzen fürchte und daher zweifle, ob der „Wallenstein“ sogleich an die Reihe kommen werde; erst im März 1796 konnte er Humboldt mittheilen, daß er jetzt wirklich und in allem Ernste bei seinem „Wallenstein“ sei und die letzten fünf Tage dazu angewendet habe, die Ideen zu revidieren, die er in verschiedenen Perioden darüber niedergeschrieben habe; sein Bestreben war damals, wie er an Humboldt schreibt, einen dramatisch großen Charakter, der ein echtes Lebensprinzip hat, auf rein realistischen Wege hinzustellen. Doch bald darauf mußte er Körner bekennen, das Werk liege noch immer form- und endlos vor ihm da; der Stoff sei höchst ungeschmeidig und habe wie eine Staatsaktion alle Unarten an sich, die eine politische Handlung nur haben könne: ein unsichtbares, abstraktes Objekt, kleine und viele Mittel, zerstreute Handlungen, einen furchtsamen Schritt, eine viel zu kalte und trockene Zweckmäßigkeit, die, weil das Unternehmen schließlich mißlingt, nicht zu einer poetischen Größe wachse. Doch gerade mit einem solchen Stoff mußte er sein neues poetisches Leben eröffnen, hier die entscheidende Krise für die Entwicklung seines poetischen Schaffens erfolgen. Im Jahre 1797 studierte Schiller die Poetik des Aristoteles, den Sophokles und Shakespeare, entwarf das Scenarium des Dramas und schrieb das Vorspiel in Reimversen. Den Anfang des Dramas selbst hatte er in Prosa verfaßt, doch er schrieb ihn bald in Jamben um. Bei der metrischen Form befand er sich, wie er an Goethe schreibt, unter einer ganz andern Gerichtsbarkeit. Der Rhythmus bilde gleichsam die Atmosphäre für die poetische Schöpfung; alles Größere bleibe zurück, nur das Geistige könne von diesem dünnen Element getragen werden. Da die Jamben aber zu größerer Breite

bei der Behandlung eines an sich schon kaum zu bewältigenden Stoffes führten, so riet Goethe, einen Cyklus von drei Stücken aufzustellen. Schiller ging auf diese Idee ein; im Jahre 1798 erweiterte er „Wallensteins Lager“ zu einem selbstständigen Vorspiel und vollendete auch noch die „Piccolomini“, an deren Manuscript die Theaterdirektoren Iffland in Berlin und Goethe in Weimar mit großem Eifer mahnten. „Wallensteins Lager“ wurde in Gegenwart Schillers, welcher durch seine fortwährenden Abänderungen von Jena aus die Proben verwirrt und den Freund oft zur Verzweiflung gebracht hatte, am 11. Oktober 1798, zur Einweihung des restaurierten Theaters, aufgeführt; auch ging der von Schiller gedichtete Prolog voraus. Die Anforderungen des Theaters, die er bei der erfolgreichen Aufführung des Vorspiels kennen gelernt hatte, zwangen zu einer Umgestaltung der „Piccolomini“ in eine „angemessen deutliche, mundrechte Theatersprache“. Schon klagte er dabei über Abstumpfung des poetischen Sinnes. Das Stück war auch nach der neuen Redaktion viel zu lang und der Dichter mußte noch einige hundert Verse herauswerfen. Am 30. Januar 1799 kamen die „Piccolomini“ in Weimar zur Aufführung; die Aufnahme war eine beifällige, aber mit Recht füllten die Kundigen reservierte Urtheile. Frau Herder meinte, die superben Kleidungen der damaligen Zeit hätten dem historischen Stück den einzigen und heitern Glanz gegeben. Schiller hatte zum Theil sich an der letzten Hauptprobe beteiligt und wohnte im Schlosse. Der Herzog beschenkte die Hauptdarsteller Graff und Bohs und ließ Schiller zu sich laden, jedenfalls um ihm sein Interesse für das Stück auszusprechen. Dem Darsteller des Wallenstein, Graff, schrieb der Dichter, „von seiner trefflichen Deklamation sei kein Wort zur Erde gefallen und es werde ihm den Wallenstein so leicht kein anderer nachspielen.“ An Körner berichtete Schiller, „das Stück habe alle Wirkung gethan, die mit Hilfe dieses Theaterpersonals zu erwarten gewesen.“ Erfrißt von dem Erfolg und einem gesellschaft-

lichen Leben, das er, wie er sagt, als „ein ordentlicher Mensch“ mitgemacht, ging Schiller nun an die Vollendung der Trilogie. Die ersten Akte von „Wallensteins Tod“ erhielt Goethe im März 1799 und las sie mit wahren Anteil und inniger Nührung. „Wenn sich der „Zuschauer“, schrieb er, „bei den ‚Piccolomini‘ aus einem gewissen künstlichen, prüden, willkürlich scheinenden Gewebe nicht gleich herausfinden kann, so gehen diese neuen Akte nun schon gleichsam als naturnotwendig vor sich hin. Die Welt ist gegeben, in der alles geschieht, die Gesetze sind aufgestellt, nach denen man urtheilt; der Strom des Interesses, der Leidenschaft findet sein Bett schon gegraben, in dem er hinabrollen kann.“ Die ganze Trilogie kam in Weimar im April zur Aufführung: am 15. „Das Lager“, am 17. die „Piccolomini“, am 20. „Wallensteins Tod“. Schillers Gattin berichtet ihrer Schwägerin Christophine, es habe alles im Theater geschluchzt und selbst die Schauspieler hätten weinen müssen. Der Dichter schrieb an Körner: „der ‚Wallenstein‘ hat auf dem Theater in Weimar eine außerordentliche Wirkung gemacht und auch die Unempfindlichsten mit fortgerissen. Es war darüber nur eine Stimme und in den nächsten acht Tagen wurde von nichts anderm gesprochen.“ Doch gab es auch abweichende Urtheile, besonders in den Kreisen der Gebrüder Schlegel, die einst Schillers Schützlinge und von ihm in die Litteratur eingeführt waren. Der Ältere war einer jener Mitarbeiter der „Horen“, welche das Lob der Zeitschrift in der „Litteraturzeitung“ zu besorgen hatte; doch der Jüngere, einer der litterarischen Genies, welche, gegenüber anerkannten Größen, einen anmaßenden und schnöden Ton anschlagen, hatte den ersten Jahrgang des „Musen Almanachs“ in Reichardts „Deutschland“ in fechtster Weise besprochen, gleich empfindlich für den Debatteur und für den Dichter Schiller, und als dieser einen Aufsatz für die „Horen“ zurückgewiesen hatte, kannte die maßlose kritische Erhitzung des jüngern Schlegel keine Grenzen mehr; er griff auch die „Horen“ auf das schonungsloseste

an. In diesen Kreisen wurde „Wallenstein“ verurteilt. Schon im Prolog sah der jüngere Schlegel nur eine heldenmütige Selbstentäußerung in der angestregten Nachahmung Goethes und meinte, es gehöre eine impertinente Geduld dazu, um solche lange Drachen in Papier, in Worte und Reime auszuschneiden; ja, Schiller erschien ihm nur als der Don Quixote Goethes, als ein „moralisch bleierner Autor“, ein Dichter und Kunststrichter, der „getrocknet aufgegangen ist“. Karoline, die vielberufene Gattin des ältern Schlegel, eine Frau voll Geist, von Schiller nur „das Übel“ oder „Dame Lucifer“ genannt, schrieb über den „Wallenstein“: „Der letzte Akt thut keine Wirkung — man merkt den Fall des Helden kaum, an dessen Größe elf Akte hindurch gebaut worden, um eine große Erschütterung durch seinen Sturz hervorzu- bringen. Und die mannigfache Absicht, die Berechnungen, welche hindurchschimmern! Es ist eben ein Werk der Kunst allein, ohne Instinkt!“ Diese Urteile erfuhr der Dichter nicht; die Apriltage des Jahres 1799 hatten die entscheidende Wendung seines Lebens gebracht; der allgemeine Beifall hatte ihn von seinem Beruf als Dramatiker überzeugt; er erschien sich und den Freunden als ein ganz anderer Mensch.

Der „Wallenstein“ ist der mächtige Grenzstein zwischen der zweiten und dritten Epoche Schillers; die Geschichte seines Werdens zieht sich wie ein roter Faden durch alle die Abweichungen und Abirrungen eines aus seiner rechten Bahn geworfenen Bildungsganges. Das vollendete Werk ist das erste jener dritten Epoche, welche, obwohl ihre Dauer nicht viel mehr als ein Lustum betrug, die Nation mit dramatischen Meisterwerken bereichert hat. Drei Schmerzenskinder hatte die tragische Muse Schillers aufzuweisen: den „Fiesco“, der in fortwährenden Umarbeitungen proteusartige Wandlungen erlitt, welche selbst seine Hauptscenen und seinen Grundgedanken betrafen, den „Don Carlos“ und den „Wallenstein“, beides die mühsamen Erzeugnisse langer Jahre. Das erste Stück erhielt dadurch, wir möchten sagen, eine inner-

liche Herzerweiterung, welche sein dramatisches Leben gefährdete; ein zweiter Held schob sich im Laufe der Jahre dem ersten unter und spaltete das Interesse. „Wallenstein“, dessen ungebändigte Stofffülle bedrohlich und unheimlich sieben Jahre hindurch hinter dem Dichten und Denken Schillers lauerte und die Verzweiflung an seinem wahren Beruf wachhielt, wurde äußerlich zu drei Stücken ausgedehnt, von denen nur das letzte dem Begriff einer selbständigen Tragödie entsprach, das erste bloß ein Vorspiel, das zweite ein haltlos über sich hinausweisendes Mittelstück, eine Art mehraktiger Exposition war. Von einer Trilogie nach griechischem Vorbild konnte nicht die Rede sein: es war einfach der Mangel an jeder Ökonomie und die Unmöglichkeit, sich kurz zu fassen, was das Stück in Stücke spaltete. Dame Lucifer hatte recht, der Instinkt des großen und kühnen Wurfs war dem Dichter der „Räuber“ abhanden gekommen. Die kunstkritische Prüfung, die Beobachtung des eigenen Schaffens, das Studium der antiken Tragödie, das Vorbild ihres Wortreichtums, ihrer dichterischen, aber oft ins Epische und Lyrische übergehenden Schönheiten, sowie der Reiz der selbstgenügsamen Goetheschen Dichtweise, zuletzt auch der Rat des Freundes trugen die Schuld, daß der Dichter nicht den Stoff energisch zusammenzuraffen vermochte und daß er das Geheimnis dramatischer Wirkung, mit dem er in seiner Jugend so vertraut gewesen war, erst in dem dritten Hauptstück wiederfand.

Zwar zeigte das Vorspiel: „Wallensteins Lager“, den Humor, der in den ersten Dramen so wild sich geäußert, in geläuterter Fassung; das Talent für eine höchst bezeichnende Genremalerei stellte selbst den Goetheschen „Jahrmart von Plundersweilern“ und Ähnliches in Schatten und war dem Spaziergang im „Faust“ und der Scene in Auerbachs Keller ebenbürtig. Die Kapuzinerpredigt, nach Abraham a Santa-Claras Vorbild gestaltet, erschien als ein köstlicher Erguß munterster Laune, und auch noch in den „Piccolomini“ war in der Tafelscene dem Humor ein Tischchen für sich gedeckt

und Tiefenbach und Isolani mochten an Shakespearesche Gestalten erinnern; doch der feierliche Ton überwog in dem zweiten Drama und wurde in dem letzten ausschließlich, ein Ton, der die charakteristische Kraft des Dichters stets gebändig hielt, zwar nicht ertötete, aber in einem durchgängigen Adel des Stils mit den Auswüchsen zugleich um viele frische Lebensäußerungen brachte.

Am meisten mußte darunter der Charakter des Helden leiden; der soldatische Feldhauptmann, dem man knappen Ton, nach dem Muster großer Feldherrn, wohl von Haus aus zutrauen durfte, erging sich bisweilen mit der Redseligkeit eines Feldpredigers und nur in einzelnen Scenen zeigte er die durchgreifende Energie der That. Zwar soll der dramatische Dichter gerade den innern Menschen herauskehren und, was sich in ihm bewegt, in aller Fülle und der geistigen Macht rein dichterischer Schönheit zum Ausdruck bringen; doch würde Schiller, wenn er dem Instinkt seiner Jugend treu geblieben wäre, die soldatische Knappheit neben die Beredsamkeit tiefsinniger Betrachtungen an geeigneter Stelle durchgreifender hingestellt haben. Die Mischung von astrologischem Aberglauben und antiker Weltanschauung giebt dem Helden zwar eine eigentümlich interessante Färbung, doch bleibt sie ein persönlicher Zug und bestimmt die Handlung nicht. Verkehrt ist es, den „Wallenstein“ für eine Schicksalstragödie zu halten; alles begiebt sich in dem Stück auf dem Boden von Entschlüssen, welche durch die thatsächlichen Verhältnisse hervorgerufen worden. Das Schicksal giebt nur das Kolorit und mildert als ein den Sinn des Helden beherrschender Aberglauben seine Schuld. Der Dichter der „Räuber“ hätte in „Wallenstein“ den Befreier von habsburgischer Unterdrückung und Mißregierung verherrlicht und ihn zum auserlesenen Werkzeuge eines Schicksals gemacht, das aus den himmlischen Häusern auf die Erde verlegt war und dem das Wohl und die Freiheit des deutschen Volks am Herzen lag. Für Schiller selbst war er kein berechtigter

Rebell, obgleich in seiner Auflehnung ein Zug von Größe und Höhe lag; er war ihm ein Verräther, der seinen Tod verschuldete. Das Gegenspiel war zwar kleinlich, aber es hatte das gute Recht der bestehenden Macht für sich und der edle Max klagte ihn an mit der unverfälschten Stimme des dichterischen Gewissens. Die Intriguen zu Wallensteins Sturz sind übrigens vorzüglich durchgeführt; die Scene zwischen Oktavio und Holani hat eine Färbung launiger Charakteristik, welche das Trauerspiel sonst entbehrt, und diejenige zwischen Oktavio und Butler ist von ergreifender dramatischer Kraft; sie ist ein Drama für sich und die Wandlung des irischen Obersten mit Meisterschaft gezeichnet. Ebenso gelangen Charaktere, wie die Gräfin Terzky, dem Dichter stets; sie hatten jenen Zug geistiger Überlegenheit und Schärfe, der ihm selbst eigen war, und in ihrer Starkgeisterei blickte die Titanide Charlotte von Kalb hindurch. Die Liebe von Max und Thekla hat vielfachen Tadel erfahren als episodisches Beiwerk. Schiller rechtfertigt sie damit, daß die Liebe nicht sowohl durch Handlung, als durch ihr ruhiges Bestehen auf sich und durch ihre Freiheit von allen Zwecken der übrigen Handlung, die ein unruhiges, planvolles Streben nach einem Ziel ist, sich entgegensetze und dadurch einen gewissen menschlichen Kreis vollende. In den Bau des Ganzen ist sie indes durchaus zweckvoll eingefügt; es ist eine ausnehmende Verschärfung des tragischen Kampfes in dem Helben, daß er sich von seinem Freunde losreißen und seine eigene Tochter ins Verderben stürzen muß, um seine großen Pläne durchzuführen. So stehen Max und Thekla durchaus nicht beiseite; sie sind nicht Gefäße für die überströmende Lyrik des Dichters; sie sind gewichtige Träger der einheitlichen Haupthandlung. Wohl aber mochte man mit Recht rügen, daß diese Liebe zu duftig, zu ätherisch gehalten sei und des sinnlichen Pulschlagel entbehre, daß ihr Ueberwuchern in den „Piccolomini“, wo sie einen ganzen Akt ausfüllt, die Handlung lähme, da sie nicht viel über ahnungsvolle Stimmungen hinaus-

kommt, und daß der betrachtende Zug bei Max und Thekla wie bei Wallenstein oft in breiten Ergüssen über den unmittelbaren Ausdruck frischer Empfindung überwiege.

Das dramatische und theatralische Talent Schillers zugleich triumphierte in großartig geordneten Gesamtbildern wie die „Tafelscene“ in den „Piccolomini“, denen die gleichzeitige Bühne nichts Ahnliches zur Seite zu stellen hatte, und in Steigerungen gegen den Schluß der Aufzüge, wie namentlich des dritten Akts von „Wallensteins Tod“, welche bewiesen, daß Schiller die Anschauung der Bühne und das Gefühl theatralischer Wirkung nicht eingebüßt hatte durch jahrelange Entfremdung. Die Sprache des Wallenstein“ hatte die unruhige Bewegtheit der Jamben des „Don Carlos“ verloren; ihr Grundzug war würdevolle Getragenheit und in den Liebesscenen lyrischer Schwung; doch fehlten auch nicht die aufgesetzten dramatischen Richter und das scharfe Epigramm. Homer und Goethe waren für die breitere Rede unverkennbare Muster geworden. Im ganzen war jene Eigenheit des Stils gewonnen, welche für die folgenden Dramen bei allem Wechsel im einzelnen doch bestimmender Grundton blieb.

Auf „Wallenstein“ folgten nun in regelmäßiger und rascher Folge die großen Werke des tragischen Repertoires deutscher Nation: „Maria Stuart“ (1800), „Die Jungfrau von Orleans“ (1801), „Die Braut von Messina“ (1803) und „Wilhelm Tell“ (1804). Der Entwicklungsgang des Dichters war zu einem Abschluß gelangt; er war mit geläutertem Geschmack und erweiterter Bildung zu der schöpferischen Thätigkeit seiner Jugend zurückgekehrt, nicht ohne Einbuße an Frische der Empfängnis und Gestaltung, nicht ohne die glückliche Unmittelbarkeit des kühnen Griffs in der Wahl der Stoffe verloren zu haben, nicht ohne sogar einmal sein glänzendes Talent an ein nicht haltbares Experiment zu verschwenden, aber gleichwohl mit der siegreichen und siegesgewissen Überlegenheit eines seltenen dramatischen Genius

über gleichzeitige und spätere Bestrebungen auf dem Gebiete der Tragödie.

Sein äußerer Lebensgang bot nur noch eine entscheidende Wendung: die Übersiedelung nach Weimar, wohin ihn ein doppelter Magnet, Goethes dauernder Umgang und das Theater zog, dessen Anschauung er nicht mehr entbehren konnte. Die L'hombrepartien in Jena, die er wöchentlich einmal mit Schelling und Niethammer spielte, wie er selbst sagte, zur Schande der Philosophie, da es nämlich schlimm sei, daß man nichts Gescheiteres miteinander zu thun habe und der Verkehr mit den Professoren der Universität befriedigte ihn nicht länger; auch wurde in der Universitätsstadt selbst seine schiefe Stellung zur hohen Schule empfindlicher als in der Residenz. Anfangs sollte der Aufenthalt in Weimar nur ein zeitweiser bleiben, für den Lauf der Wintermonate; doch er verwandelte sich in einen dauernden. Der Herzog gab dem Dichter eine Zulage von zweihundert Thalern; er sah in der Anwesenheit Schillers in Weimar eine Belebung des künstlerischen und geselligen Elements, eine Vermehrung des Glanzes der Hauptstadt. Freilich fügte er hinzu, seine Arbeiten könnten ihm sehr erleichtert werden, wenn er „den hiesigen Theaterliebhabern etwas Zutrauen schenken und sie durch Mittheilung der noch im Werden seienden Stücke beehren wollte.“ Schiller mochte bei diesem leise angedeuteten Wunsch des Herzogs wohl an den Tyrannen der Karlschule erinnert werden, der auch wünschte, den Einblick in die Manuskripte des Dichters zu thun; doch Karl August, dessen Geschmacksrichtung durchaus nicht mit derjenigen Schillers übereinstimmte und der auch in seiner Kritik, wie sich besonders bei seiner Aburteilung der Jungfrau von Orleans zeigte, kein Blatt vor den Mund nahm, bestand nicht auf seinen gelegentlich geäußerten Wünschen und ließ die Musen an der Alm doch ganz frei gewähren. Auch die Herzogin Luise, welche der Gattin Schillers ein schönes Silberservice schenkte, versicherte beiden ihre Freundschaft und

Teilnahme. Nachdem Charlotte den Dichter noch mit einer Tochter beschenkt hatte und von einer darauffolgenden schweren Krankheit genesen war, fand im Dezember 1799 die Übersiedelung nach Weimar statt. Eng schloß sich der Dichter hier an Goethe und das Theater an; er war mit thätig bei der Vorbereitung größerer Stücke; die Leseproben fanden theils bei ihm, theils bei Goethe statt; Schiller, der ein schlechter Vorleser war, suchte mehr auf das Verständnis der Stücke und Charaktere hinzuwirken. Beide waren einig darin, die Schauspielkunst von roher Natürlichkeit zu befreien und einen edlern Stil der Darstellung einzuführen. Das Vorbild von Weimar wurde einflußreich für ganz Deutschland, doch nicht gerade zu Schillers Gunsten. Lange Zeit hindurch überlief die Darstellung die scharfe, unter dem gleichmäßigen Adel des Stils verdeckte Charakterzeichnung in seinen Werken, indem ihr Streben nur darauf ging, das dichterisch Schöne zur Geltung zu bringen. Erst in neuester Zeit haben Darsteller von origineller Begabung die Schillerschen Charaktere mehr aus der Tiefe herausgearbeitet und bewiesen, daß in ihrer Zeichnung Kraft und Schärfe genug ist, um der darstellenden Kunst Handhaben zu geben für eigenartige Auffassung.

„Maria Stuart“ hatte Schiller schon zur Hälfte in Jena gebichtet; in Weimar fand er anfangs nicht Ruhe und Muße, das Trauerspiel zu vollenden. Erst im Schlosse Ettersburg, das ihm der Herzog auf einige Zeit als Lustkulum zur Verfügung stellte, wurde das Drama zu Ende geführt. Er fühlte sich nach dem „Wallenstein“ „durch Neigung und Bedürfnis zu rein frei phantasierten, bloß leidenschaftlichen und menschlichen Stoffen hingezogen, und war der historischen Sujets überdrüssig, weil sie mit einer unausrottbaren profaischen Trockenheit behaftet sind.“ In „Maria Stuart“, ein Stoff, der trotz dieser Bekenntnisse den Dichter anzog, tritt in der That das Historische mehr in den Hintergrund; es handelt sich weniger um den großen Kampf der Glaubensbekenntnisse, als um den Wettstreit zweier Königinnen und

Frauen, die in einen sehr glücklichen Kontrast gestellt sind, um die Leidenschaften des Weibes, Liebe und Eifersucht. Maria Stuart wird von den meisten Darstellerinnen viel zu sehr als eine zarte Passionsblume aufgefaßt; Schiller wollte mit ihr keine weiche Stimmung erreichen; sie erwecke keine Zärtlichkeit, ihr Schicksal sei, nur heftige Passionen zu erfahren und zu entzünden. Die Sünden und Frevel ihrer Vergangenheit deuten auf ein leidenschaftliches Naturell, und in der Begegnung mit ihrer mächtigen Nebenbuhlerin flammt dasselbe wieder mit vulkanischen Glutten auf; hier durchbricht die Wildheit der Schmähung fast die vornehme Form des tragischen Stils, der im übrigen mit dem Stil in „Wallensteins Tod“ große Ähnlichkeit hat. In den folgenden Dramen wurde das Gleichmaß der durch antike Muster geläuterten Schillerschen Diktion, ihre würdevolle Getragenheit wieder gestört durch berauschte Lyrik, überwog sogar das Epische und die Anlehnung an das realistisch Volkstümliche. „Wallensteins Tod“ und „Maria Stuart“ tragen das reinste Gepräge des Schillerschen dramatischen Stils; „Maria Stuart“ selbst ist in Bezug auf scharfe und glänzende Kontrastierung der Charaktere, auf eine glückliche Führung der Handlung, für welche stets neue Kombinationen der Erfindung, stets neue wohlberechnete Schachzüge zur Hand sind, in Bezug auf seine ganze Architektur vielleicht das künstlerisch vollendetste Drama Schillers. Nach der erfolgreichen Aufführung der „Maria Stuart“ am 14. Juni 1800 schrieb Schiller an Körner, er fange endlich an, sich des dramatischen Organs zu bemächtigen und sein Handwerk zu verstehen.

Für seinen nächsten Stoff: „Die Jungfrau von Orleans“, hatte er von Haus aus die Überzeugung, daß die Handlung sich freier und kühner bewegen müsse. Erst am 1. April 1800 war das Trauerspiel vollendet; Goethe fand es so brav, so gut, so schön, daß er ihm nichts zu vergleichen wußte. Die Aufführung in Weimar ließ auf sich warten; in Leipzig, bei der Rückreise von einem Besuch in Dresden im September

1801, erlebte Schiller eine Aufführung des Dramas, die zu einem Triumph für den Dichter wurde. Schon nach dem ersten Akt wurde ihm unter Tusch und Jubel ein Lebehoch gebracht und als er aus dem Theater heraustrat, bildete die Menge ehrfurchtsvoll mit entblößten Häuptern Spalier. So sehr war seine Volkstümlichkeit gewachsen, seit er sich wieder der Bühne zugewendet hatte. „Die Jungfrau von Orleans“ hatte viel von den Haupt- und Staatsaktionen der englischen Historien: Schlachten, Zweikämpfe, Krönungsmärsche und Thronreden: es war alles im großen Stil eines die Massen bewegenden Geschichtsdramas und das glänzende Schauspiel als solches schien auf den oberflächlichen Blick die Bedeutung des Dramas zu erschöpfen. Ebenso pomphast war die Diktion; das *os magna sonaturum* des Dichters hatte sich nie so glänzend gezeigt; sie rauschte gleichsam in einem prunkenden Königsmantel einher und das Schwert funkelte in ihren Händen. Weihevollte Kraft und thatenlustige Begeisterung hatten selten einen so mächtig ergreifenden Ausdruck gefunden. Freilich, es war nicht mehr der einheitliche, nur aus dem Gemüt des Dichters herausgeborene Kunststil; eine vielseitige Bildung schlug allerlei Töne an, die mehr angeeignet als ursprünglich waren. Das Studium Homers und der griechischen Tragiker bestimmte den Dichter, die Montgomery-Szene im epischen Ton der Iliade und in den Trimetern der attischen Tragödie zu schreiben, und die Romantik, die zuerst alle möglichen Versmaße und Reimverschlingungen in Mode brachte, darf auf die ottave rime der beiden großen Monologe im ersten und vierten Akt Beschlag legen. Der Luxus der Diktion entsprach der prächtigen scenischen Ausstattung des Trauerspiels.

Doch von allen Historien unterschied sich die „Jungfrau“ durch ihren streng künstlerischen Aufbau, der die großen Wirkungen des Dramas an die rechte Stelle setzte. Der Verlauf der innern psychologischen Entwicklung wurde in festen Zügen dargestellt. Am Schlusse des dritten Actes sehen wir in der

Begegnung mit Lionel den Höhepunkt der Krisis, den Kampf zwischen der göttlichen Sendung und der irdischen Liebe; der vierte Akt führt uns den Glücksumschlag vor und zwar in großartiger Gestaltung: die Jungfrau von der Höhe des Siegs und Ruhms herabgestürzt, während die Katastrophe des letzten Aktes ihrem Untergang eine magische Verklärung giebt. Die innere dramatische Gliederung prägt sich unter dem reichen Faltenwurf der Handlung mit künstlerischer Klarheit aus. Vom Goldgrund der Legende hebt sich die Gestalt einer Frau der That ab, welche durch das ewig Weibliche, die Liebe, aus ihrer Bahn gerissen und von ihrer Höhe gestürzt wird.

Gewiß, der Gedanke, der die künstlerische Gliederung befeelt, ist unverkennbar und durch alle anscheinende Überladung mit dem Märchenglanz des Wunderglaubens durchsichtig. Doch wie wir schon in dem Vers- und Reimluxus der „Jungfrau“ ein Zugeständnis an die Romantik der „Geneveva“ und des „Ottavian“ finden, so tritt dasselbe in der Hingabe an die katholische Legende noch schärfer hervor und es spricht nur für die Macht von Schillers poetischem Genius, daß wir in der „Jungfrau“ heutigentags die Verherrlichung Frankreichs ebenso übersehen wie die Erinnerung an die Wunder der „Grotte von Lourdes“. Dennoch ist die Bereitwilligkeit einer reichen Phantasie, sich an den Glanz des Katholizismus hinzugeben, kein Ersatz für die Begeisterung, mit welcher der Dichter in den Jugenddramen seinen Überzeugungen Ausdruck gab. In diesen Dramen ist der ganze Schiller und noch sein „Don Carlos“ sollte ein Protest sein gegen den Jesuitismus, gegen den verderblichen Einfluß der Kirche auf die Familie und den Staat. In welchem Gegensatz stehen hierzu die unverkennbaren poetischen Sympathien des Dichters in „Maria Stuart“ und der „Jungfrau von Orleans“! Als ein Zeichen geläuterter Bildung und gesteigerter Kunst mochte es scheinen, daß er ohne wahrhaften innern Anteil — denn was konnten dem Kantianer die

Wunder der Kirche sein? — für das poetische und theatra-
 lische Kolorit die Farben des kirchlichen Kultus so glänzend
 zu verwenden wußte; stets werden wir einer Dichtung den
 Vorzug geben, welche das eigenste Gefühl des Dramatikers
 lebensvoll zu gestalten vermag, welche aus dem Kern seiner
 Weltanschauung, seiner Überzeugungen herauswächst. In
 „Maria Stuart“ steht die Begeisterung des Proselyten Mor-
 timer für den Papst und die römische Herrlichkeit doch noch
 im Kontrast mit der protestantischen Aufklärung der Elisabeth
 und ihrer Staatsmänner, obschon die Sympathie für die
 gefangene Maria Stuart und die *Ecclesia pressa* ihrer
 Anhänger wach gerufen wird; die Kommunion auf der
 Bühne, die in Weimar anfangs solchen Anstoß erregte, hing
 aber schon mit der Vorliebe für die auch im „Gang nach
 dem Eisenhammer“ verherrlichten Handlungen des katholischen
 Kultus zusammen. In der „Jungfrau“ aber fehlte von
 vornherein jedes Gegengewicht; da war alles Legende, Vision,
 Wunder; der wehende Schleier, unter dem sich die ganze
 Handlung bewegte, war der Schleier eines Heiligenbildes;
 ein großer Teil des Zaubers der Dichtung gehörte der kirch-
 lichen Überlieferung an. Bei einem Zacharias Werner war
 die katholische Wunderwelt seiner Dramen auf dem Boden
 seines eigenen Glaubens gewachsen; bei Schiller aber war sie
 eine poetische Kunstgärtnerei, welche Blumen, die in seinem
 eigenen Garten nicht wuchsen, um ihrer farbenprächtigen
 Blüten willen im Treibhaus zog. Der Gang seiner eigenen
 Bildung und Goethes großes, aber hierin bedenkliches Vor-
 bild hatten ihn gelehrt, für die Zwecke der Kunst und die
 Darstellung des Schönen alles zu benutzen, was die Welt
 der Erscheinung bot, so fremdartig dies auch dem eigenen
 Glauben und Empfinden war. Wie ganz anders, wenn des
 Dichters eigene Gedankenpulse sein Werk beseelen, wie das
 in Schillers Jugendwerken der Fall war! Die selbstgenug-
 same Schönheit der weimarischen Epoche war nur ein Fort-
 schritt in Bezug auf den geläuterten Geschmack, keineswegs

was das volle Aufgehen des Dichters in seiner Schöpfung mit seinem innersten Wesen betrifft!

Und so an die vielgestaltige Bildungswelt aller Zeiten sich hingebend, die Poesie des verschiedenartigsten Glaubens erfassend, antike Muster ausbeutend für moderne Nachbildung hatte Schiller nur einen Schritt bis zu seiner „Braut von Messina“, welche als Ganzes das vollendete Bild einer akademischen Studie giebt und eine wunderbare Mischung von Weltanschauungen zur Schau trägt, in der Handlung selbst aber die antike Schicksalstücke zum Siege führt. Schwankend zwischen verschiedenen Stoffen, den „Maltejern“, die er auch mit dem Chor ausstatten wollte, in denen er aber den treibenden Puls der Handlung vermißte, zwischen dem „Warbeck“, von dem ihn nur das Motiv des Betrugs als unerläßlich zurückschreckte, entschied er sich, nach dem Studium Aeschyleischer Tragödien, für die „Braut von Messina“, ein Drama von gänzlich episodischer, ineinandergreifender Handlung, deren Voraussetzungen aber für unser Gefühl verlegend sind, indem der zufälligen Verwicklung der Adel langbedachter Schicksalsfügung zuerteilt wird und ein von Geschlecht zu Geschlecht sich forterbendes Familienverhängnis unsere Furcht und unser Mitleid erwecken soll. Das antike Vorbild brachte die Einfachheit und Durchsichtigkeit der Verwicklung mit sich, aber auch die blasser Charakteristik, die gleichsam im allgemeinen tragischen Aether verschwimmenden Gestalten, den oft in breite epische Erzählungen und Schilderungen verlaufenden Ton der Darstellung. Die Lyrik, obschon in den romantischen Stansen der Beatrice reichlich vertreten, gab sich ein selbständiges Fest in den Recitationen des Chors, die an und für sich vielleicht das dichterisch Schönste sind, was Schillers Muse geschaffen, und tiefe sittliche Wahrheiten mit ergreifender Erhabenheit des Tons vortragen. Die Majestät der antiken Tragödien und ihrer weisheitsvollen Gnomik ist niemals bewältigender auf den Rothurn der modernen Bühne gestiegen. Gleichwohl hatte Schiller in diesem Drama die äußerste

Grenze erreicht, wo akademische Formenspielerei und das Sineindichten in fremde Weltanschauungen noch eine nationale Geltung zuließ. Die Ähnlichkeit der „Braut von Messina“ mit der antiken Tragödie besteht auch in dem, was Schiller die tragische Analyse nennt; er fand in solchen Stoffen den unermesslichen Vorteil, „daß man die zusammengesetzte Handlung, welche der tragischen Form ganz widerstrebt, dabei zu Grunde legen kann, indem diese Handlung ja schon geschehen ist und mithin jenseit der Tragödie fällt.“ Einen ähnlichen Stoff wollte er in dem Kriminaldrama: „Die Kinder des Hauses“ behandeln: auch hier sollte ein der Vergangenheit angehöriges Verbrechen in seinen Nachwirkungen den Gang des Stücks bestimmen.

Schillers „Braut von Messina“ wurde am 31. Januar 1803 vollendet und zunächst dem Herzog von Meiningen und einem größern Kreise von Prinzen, Schauspielern, Damen und Gelehrten vorgelesen. Am 19. März fand die erste Aufführung des Stücks statt. Der Erfolg war glänzend, die Jugend brachte Schiller vor dem Schauspielhause ein Vivat. Er selbst meinte, daß er in der Vorstellung zum erstenmale den Eindruck einer wahren Tragödie bekommen habe, während Goethe bekannte, der theatralische Boden sei durch diese Erscheinung zu etwas Höherm eingeweiht worden. Über den Chor waren die Ansichten sehr geteilt. Auf die Aufführung der „Braut“ folgte am 23. April die erste Aufführung der „Jungfrau von Orleans“ in Weimar. Herzog Karl August, der für diese Tragödie überhaupt keine großen Sympathien hatte, verstattete anfangs die Aufführung nicht, weil seine Geliebte Sagemann die Rolle der „reinen Jungfrau, die jedwedes Herrliche auf Erden vollbringt“, nicht gut wagen durfte zu spielen. Erst als in der Malcolm, welcher Goethe schon die Rolle der „Isabella“ in der „Braut“ zugeteilt hatte, sich eine andere ausreichende Kraft für die Jeanne d'Arc herangebildet hatte, konnte das Trauerspiel in Weimar zur Aufführung kommen. Schiller machte sich mit den Proben

viel zu thun und schrieb an Körner von „einem ganz ungewöhnlichen Erfolg des Stücks“.

Schillers Zusammenleben mit Goethe seit seiner Übersiedelung nach Weimar erlitt nicht nur Unterbrechungen durch Goethes Reisen, durch beiderseitige Erkrankungen, so daß sie monatelang durch Briefzettel miteinander korrespondierten, sondern auch eine empfindliche Störung durch eine Intrigue Rosebues. Schiller hatte sich allmählich in Weimar eingebürgert und war Mitglied eines Mittwochskränzchens geworden, welches Goethe begründet hatte. In diesem Kränzchen, welches von einem mittelalterlichen Liebeshof die Einrichtung entlehnt hatte, daß jeder Herr einer Dame Treue geloben mußte, wurde gesungen; es wurden Gedichte vorgelesen; Schiller selbst hatte einige gesellige Lieder für dasselbe gedichtet, in denen er, mit dem Hinblick auf ihre Sangbarkeit, sich großer Einfachheit und strophischer Regelmäßigkeit befleißigte, obschon der kategorische Imperativ unter der leichtern Gewandung des heitern Tons doch allzu sichtbar hervorlachte. Für gesellschaftliche Kreise, in denen eine sittliche Tendenz gepflegt wird, wie für die Kreise des „Maurertums“ mochten sie ihren Wert behalten; im ganzen war Schillers Talent zu schwerwiegend für diese Tonart und die Lieder standen zurück hinter den frühern Gedichten Schillers, besonders hinter dem „Lied von die Glocke“ das er im Jahre der Übersiedelung nach Weimar 1799 gedichtet hatte. Es war dies ein alter Plan von ihm und schon bei seinem ersten Aufenthalt in Rudolstadt sah er sich die Technik einer Glockengießerei an, um sie dichterisch zu verwerten. Eigenartig wie kein zweites Gedicht lehnt dasselbe die sinnige Betrachtung über die wichtigsten Lebensschicksale und zwar in einer fast kleinbürgerlichen Fassung an den Fortgang eines Glockengusses an, welchen dichterisch zu bewältigen gewiß nur eine seltene Macht des Ausdrucks und ein seltenes Darstellungstalent vermochte. Die Betrachtungen selbst haben Würde und Weihe und abeln das Alltägliche durch hohe Auffassung.

Nur einmal streifen sie auf das geschichtliche Gebiet hinüber, bei der Darstellung der Greuel der Revolution, welcher der Dichter auch einige Distichen seines „Spaziergangs“ gewidmet hatte. Der bürgerliche Grundton machte das Gedicht ausnehmend volkstümlich; die romantischen Kreise fanden es „lächerlich“ und Dame Lucifer, Karoline Schlegel, wollte mit ihren Freunden und Freundinnen bei der Lektüre desselben vor Lachen fast vom Stuhle fallen. Kozebue, mit Auszeichnungen jeder Art reicher geschmückt als die weimarischen Dichtersfürsten, in Bezug auf theatralische Erfolge ihnen beiden weit voraus, durch sein letztes sibirisches Abenteuer ein Mittelpunkt des Tagesgesprächs und überdies ein echter Sohn Weimars, nicht bloß ein Adoptivsohn wie Goethe und Schiller, hatte den vollkommen berechtigten Wunsch, in das Mittwochskränzchen mitaufgenommen zu werden. Doch Goethe protestierte gegen die Aufnahme, obschon sie von den angesehensten Hofdamen befürwortet wurde. Kozebue brütete Rache gegen den weimarischen Gewaltthaber, und diese Rache sollte in einer Verherrlichung Schillers bestehen. Im Stadthausaal sollte die Feier stattfinden, Scenen aus den Tragödien des Dichters im Kostüm der handelnden Personen dargestellt werden, zuletzt die aus Pappe gefertigte Form der Glocke zertrümmert werden und aus ihr Schillers Büste hervortreten und von schöner Hand gekrönt werden. Derartige Dichterkrönungen waren in Weimar nichts Unerhörtes. So hatte ja im Parktheater zu Tiefurt am 28. August 1781 die reizende Corona Schröter, nachdem sie in fast olympischer Nacktheit aus dem zerschnittenen Pappenhaupt Jupiters als Minerva hervorgestiegen war, Goethes Namen in den Wolken bekränzt. Schiller fühlte sich nicht wohl bei einer Feier, deren Spitze gegen den Freund gerichtet war. Dieser aber, rasch entschlossen, zerstörte sie mit starker Hand; Schillers Büste wurde nicht hergegeben und der Bürgermeister verweigerte die Schlüssel zum Stadthausaal. Dieses Vorgehen Goethes würde einem geringern Manne zu dauerndem Nachtheil ge-

reicht haben. Jedenfalls blieb zwischen Goethe und Schiller eine längere Verstimmung zurück, die sich in einem minder regen Verkehr zeigte. Zwar die Leitung des Theaters brachte sie stets einander näher. Als die Schauspieltruppe von Weimar nach Lauchstädt hinüberkam, führte Schiller die Theaterleitung in den Julitagen des Jahres 1803. Er wurde dort sehr gefeiert; die Studenten aus Halle und Leipzig brachten ihm ein Ständchen, wie er kurz vorher von dem Erfurter Offizierscorps zu einem Fest eingeladen worden war. In Lauchstädt wurde seine „Braut von Messina“ während eines heftigen Unwetters aufgeführt.

Die Teilnahme an dem weimarischen Theater nahm Schillers Thätigkeit nicht bloß bei den Proben in Anspruch. Beide Dichter beeiferten sich, eine Art von Weltrepertoire für diese Bühne durch Aneignungen und Übersetzungen zu schaffen, wobei Schiller der Löwenanteil zufiel. Schon im Jahre 1800 übertrug er Shakespeares „Macbeth“ in freier Bearbeitung, und da, was er eigenes hinzufügte, die Frucht eines gleich hohen Genies und überlegener Geschmacksbildung war, so ist trotz allen Geschreis der Shakespearomanen der „Macbeth“ die beste Aneignung shakespeareischer Dramatik, welche wir aufzuweisen haben. Als Goethe Voltaires „Mahomet“ übersetzte und auf die Bühne brachte, feierte Schiller das Ereignis in Stanzas, die anfangs zu einem Prolog dienen sollten; er lehnte zwar die französische Tragödie als Vorbild ab, doch hob er die Vorzüge idealen Stils, die Zurückweisung des rohen Lebens und der „nachlässig rohen Töne der Natur“ preisend hervor. Er selbst übersetzte später noch im Jahre 1808 Racines „Phädra“, suchte der „Turandot“ von Gozzi, einem Märchen, das in der That etwas Puppenhaftes und Hölzernes hat, mehr Fülle und Gehalt zu geben, und verschwendete seine Zeit sogar mit der Übersetzung zweier Lustspiele von Picard: „Der Nefte als Onkel“ und der „Parasit“, womit er der Vorliebe des Herzogs für das französische Repertoire Zugeständnisse machte. Das erstere dieser Stücke

übersetzte er ziemlich wortgetreu; das zweite, das in Alexandrinern geschrieben war, übertrug er in freier Prosa und nahm mancherlei Umgestaltungen mit demselben vor. Er fand den Plan in diesen Stücken vortrefflich, aber die Ausführung trocken, und sie haben sich, wegen dieser Trockenheit, in der That beide nicht auf unserm Repertoire behauptet.

Daß unsere großen Dichter, die unser Nationaldrama geschaffen haben, gleichzeitig eine solche Menge dramatischer Aneignungen in bunter Musterkarte auf ihre Bühne brachten, Altenglisches, Französisches, Italienisches, daß sie dabei in allen Stilen des Geschmacks umhertasteten, gereichte der Entwicklung unserer Bühne wenig zur Förderung. Eine reiche Bildung findet zwar Annehmbares und Schönes in jeder Kunstepoche; aber nur was aus dem Geist der Zeit und des Volks herausgeboren ist, gehört auf die Bühne einer Nation und wird dort eine dauernde Stätte finden. Schillers Genie hatte in den Erstlingswerken, der eigenen Kraft vertrauend, den rechten Weg gefunden; hier war alles eigenstes Leben. Bei der Leitung der weimarischen Bühne, deren Pforten Goethe sogar den mißlungenen Dramen der beiden Schlegel, „Ion“ und „Marcos“ eröffnete, hatten unsere Dichter den sichern Instinkt für das Lebensfähige verloren.

Schillers Leben in Weimar wurde behaglicher, seitdem er sich für 1200 Gulden das Haus an der Esplanade gekauft hatte. Der Blick ins Grüne, den seine Mansardenzimmer ihm boten, war ihm wohlthuend. Im Jahre 1802 wurde er vom Kaiser Franz in den Adelsstand erhoben. Die Empfehlung des Herzogs und die Vermittelung des Geheimenraths Voigt, der besonders seine historischen Werke und die Verdienste geltend machte, die sich Schiller durch seine Dichtungen um den Geist der deutschen Sprache erworben, hatten ihm diese Auszeichnung erwirkt. Für die gesellschaftlichen Verhältnisse bei Hof, namentlich für seine Frau und seine Kinder erschien sie dem Dichter erwünscht. Der Anerkennung von Wien folgte im Jahre 1804 eine Berufung nach Berlin.

Der König und die Königin von Preußen hatten den Dichter schon bei einer Anwesenheit in Weimar kennen gelernt und besonders die Königin ihm viel Schmeichelhaftes gesagt. Schiller fühlte sich in Weimar nicht mehr wohl; er sehnte sich nach größern Verhältnissen; seine Reise nach der preussischen Hauptstadt, die er mit Weib und Kind im April unternahm, sollte zunächst das Terrain erforschen und für seinen Wunsch förderliche Beziehungen anknüpfen. Er fand in Berlin auch bei Hofe die freundlichste Aufnahme; alte Freunde, Iffland, Fichte, Hufeland nahmen sich alle seiner aufs wärmste an; namentlich bewährte Iffland seine während der Jugendzeit mit Recht anzuzweifelnde Freundschaft durch Aufführungen Schillers Tragödien: „Räuber“, „Braut von Messina“, „Jungfrau von Orleans“, „Wallensteins Tod“. Bei der Aufführung der „Braut“ wurde der Dichter, als er in die Loge trat, mit langanhaltendem, freudigem Zuruf begrüßt. Iffland, der so den Dichter in seinen großen Werken durch rasche Folge der Vorstellungen dem Berliner Publikum näher gebracht und seine Volkstümlichkeit an der Spree thatsächlich bewiesen hatte, nahm nun auch die Verhandlungen mit den königlichen Geheimräthen, besonders mit Herrn von Beyme in die Hand. Schiller, der über Potsdam zurückreiste, erhielt dort die besten Versprechungen und wurde aufgefordert, seine Bedingungen zu stellen. In der That wurde dem Dichter ein Jahrgehalt von 3000 Thalern und die Benutzung einer Hofequipage bewilligt. Doch in Weimar angekommen, reute den Dichter wieder der in Berlin errungene Erfolg; auch seiner Frau fiel die Trennung von den thüringischen Bergen schwer; er erklärte dem Herzog, bleiben zu wollen, wenn dieser ihm einen etwas bedeutenden Ersatz böte; der Herzog erhöhte sein Gehalt auf 800 Thaler und schrieb an ihn: „Ich freue mich unendlich, Sie für immer den Unserigen nennen zu können.“ Gleichwohl wünschte Schiller wenigstens mehrere Monate des Jahres in Berlin zuzubringen; er schrieb in diesem Sinne an Beyme und bat für

diese Zeit um einen Gehalt von 2000 Thalern. Auf diesen Brief erfolgte keine Antwort.

Schon vor seiner Reise nach Berlin hatte Schiller den „Wilhelm Tell“ vollendet, ein Schauspiel, in welchem er einen gänzlich neuen Ton anschlug, den Ton volkstümlicher Naivetät, der nur bisweilen mit dem Schwung kühner Freiheitsbegeisterung wetteiferte; doch das Kolorit schweizerischen Lebens war mit einer so großen Treue und Wärme ausgeführt, daß nur die eingehendsten Studien geschichtlicher und kulturgeschichtlicher Werke sowie zahlreicher Reisechriften dies ermöglichen konnten. Dabei strebte er im Stil der Einfachheit Homers und Goethes nach. Die Chronik Isthudis, die er schon im Jahre 1802 für diesen Stoff studierte, rühmte er wegen ihres treuherzigen herodotischen, ja homerischen Geistes und Goethe, welcher früher daran dachte, den Stoff episch zu behandeln, gab ihm aus eigener Anschauung viel dichterisch Verwendbares an die Hand. Über den ersten Akt schrieb Goethe am 13. Januar 1804: „Das ist denn freilich kein erster Akt, sondern ein ganzes Stück, und zwar ein fürtreffliches, wozu ich von Herzen Glück wünsche“ und über den zweiten Akt am 18. Januar: „Hier kommt auch das Nütli zurück, alles Lobes und Preises wert. Der Gedanke, gleich eine Landesgemeinde zu konstituieren, ist fürtrefflich sowohl der Würde als der Breite wegen.“ Schiller selbst schrieb schon im September 1803 an Körner: „Wenn mir die Götter günstig sind, das auszuführen, was ich im Kopf habe, so soll es ein mächtiges Ding werden und die Bühnen von Deutschland erschüttern.“ Am 17. März 1804 fand die Aufführung statt. Schiller, der rastlos Strebende, der sich nie genügte, schrieb an Körner: „Der ‚Tell‘ hat auf dem Theater einen größern Effekt als meine andern Stücke und die Vorstellungen große Freude gemacht. Ich fühle, daß ich nach und nach des Theatralischen mächtig werde.“

Welch eine Kluft zwischen „Wilhelm Tell“ und der „Braut von Messina!“ Raum daß die nicht zu verleugnende Eigen-

art Schiller'schen Stils beide Werke als Kinder der vielgestaltigen Muse des Dichters kennzeichnete! Dort eine an die Shakespeare'schen Historien erinnernde Ungebundenheit der dramatischen Behandlung, hier die geschlossene ineinandergreifende Form der antiken Tragödie; dort ein schlichter Stil, der gleichsam wind- und wetterfest alle Lokalfarben des Schweizer Natur- und Volkslebens in sich aufnahm, ohne zu zerbröckeln; hier der gleichmäßig getragene Ton des Rothurns, der sich in dem allgemein tragischen Aether bewegte; dort das Volk in freier Selbständigkeit, wo es als Gesamtheit auftritt, die Energie des dramatischen Heldentums vertretend; hier das Volk in Dienstbarkeit, in der Gebundenheit des Chors, der sich in sittlich weihevollen Betrachtungen ergeht, der nur das Organ des Dichters ist!

Des Theatralischen war Schiller allerdings in hohem Maße mächtig geworden; die Nütli'scene ist eine der glänzendsten dramatischen Ensemble'scenen, die je gedichtet worden sind! Wie bewegt ist die Einleitung, die Auftritte der Abgesandten aus den drei Ländern, die über den See oder von den Bergen herunterkommen; wie kunstvoll ist die Stimmführung in der Volksversammlung, wie schwunghaft die Verknüpfung geschichtlicher Erinnerungen mit dem Drang und Aufschwung der Gegenwart, wie majestätisch der Freiheitsschwur der Volksgemeinden und der Naturzauber der Alpenwelt, der ihn verklärt! Die beiden Akte, die eigentlich das Schauspiel „Wilhelm Tell“ bilden, der dritte und vierte, sind geradezu Meisterstücke dramatischer Kunst; was Leben, Bewegung, Spannung, Steigerung, was den härtesten Anprall der im Drama kämpfenden Gewalten betrifft, ist die Apfelschußscene geradezu unübertroffen in der Dramatik aller Zeiten.

Und doch, nehmen wir den „Tell“ als Ganzes, so zeigt uns das Stück eine epische Ausbreitung des Stoffs, welche den dramatischen Zusammenhalt nur auf die erwähnten beiden Akte beschränkt; da erscheint auch das Nütli als eine der

kühnsten Ausweichungen vom Gesetz der dramatischen Kunst; denn der großartigen nationalen Bewegung und der bedeutungsvollsten Scene des Stücks fehlt der Held desselben. Schon neben dem Bund der drei Männer im ersten Akt geht er teilnahmslos einher und nur durch eine That persönlicher Aufopferung weckt er unsern Anteil. Weitausgreifend entrollt sich das Gemälde der Volksbedrückung, des geplanten Widerstandes, des Verhältnisses von Volk und Adel; eine skizzenhafte Liebesepisode, deren tiefer Konflikt nicht ausgetragen, die mit dem Geschick des Helden in keiner Weise verbunden ist, bringt einen lyrischen Hauch in den epischen Grundton, und wie mit massenhafter Breite wälzt sich der geschichtliche Strom durch den letzten Akt, der ganz zur Historie zerbröckelt und überdies zum ermattenden Abschluß ein müßiges Spiel der Reflexion, eine Vergleichung zwischen dem Kaisermord, den Johannes Parricida vollbrachte, und der That des Tell bringt, welche auch ihren sittlichen Beleuchtungseffekt verfehlt, indem der Held des Stückes sich nur in zweifelhafter Helle von der tiefdunkeln Gestalt des Kaisermörders abhebt.

Vergleichen wir das erste Stück des Dichters, „Die Räuber“ mit seinem letzten, dem „Wilhelm Tell“, so verdient mit Bezug auf den dramatischen Entwurf des Ganzen und die von Anfang bis zum Ende fesselnde Einheit jenes Jugendwerk entschieden den Vorzug, so sehr auch „Tell“ durch die Gediegenheit eines geläuterten Stils, durch die Freiheit von geschmacklosen Überschwenglichkeiten und die schlichte Wahrheit der Charakteristik demselben überlegen ist und so sehr auch die Hauptakte in Bezug auf hinreißende Kraft und Spannung mit ihm wetteifern. Das große Genie des Dichters, das sich in keinem seiner Werke verleugnet, hatte in langjährigem Läuterungsprozeß zwar seine Schlacken eingebüßt, aber auch das sichere Zugreifen des dichterischen Instinkts, das Weittragende des ersten Wurfs, den festen Blick auf das dramatische Ziel. Durch seine philosophischen Studien an umfassende Weite der Betrachtung gewöhnt, durch die Ge-

fähigkeit der theatralischen Form bestimmt, die sich in Weimar zur Trägerin eines bei den verschiedensten Völkern und Zeiten herrschenden Geschmacks hergeben mußte, war Schiller in ein Experimentieren geraten, welches wir gerade in seinen hinterlassenen Fragmenten am schärfsten beobachten können. Dieser Blick in sein Atelier ist durch die von seiner jüngern Tochter, der Freifrau von Gleichen-Rußwurm, veröffentlichten „dramatischen Entwürfe“ erst in ausgedehnterm Maße ermöglicht worden.

Den „Demetrius“ hatte der Dichter bis in den zweiten Akt hinein ausgeführt; der prachtvolle Monolog der „Marfa“, ebenbürtig den schwinghaftesten Ergüssen seiner Muse, war das letzte, was er kurz vor seinem Tode gedichtet. In der kühnen und echt dramatischen Wendung des Plans, daß der Held anfangs in gutem Glauben handelt und erst, fortgerissen auf der verhängnisvollen Bahn, zur Erkenntnis seines Irrthums kommt, den er nun nicht mehr eingestehen will, in diesem großartigen äußern Glücksumschlag, der die innere Wandlung des Charakters zum Despoten zur Folge hat, spricht sich Schillers dramatischer Tiefblick aus; darin liegt der Fortschritt gegen den Plan des „Warbeck“, in welchem diese Wendung fehlte. Die ausgeführte Reichstagscene ist ebenso, wie die Kütlicene im „Tell“ und die Tafelcene in den „Piccolomini“ ein Beweis für das glänzende Talent Schillers, große Massen dramatisch und mit theatralischer Wirkung zu bewegen, ein Talent, in welchem ihm Shakespeare durchaus nicht gleichkommt. Der Plan des „Demetrius“ beweist, daß sich der Dichter durch die Fülle des aufgenommenen oder erfundenen Materials erst zur Beschränkung hindurcharbeiten mußte. Viel von diesen stofflichen Elementen wäre in der Retorte des dramatischen Processes verdunstet. Ungern gab die Phantasie des Dichters den Reichtum an Gestalten auf, mit denen sie sich befreundet hatte; nur das harte Gesetz der dramatischen Ökonomie nötigte sie zu strengerer Auswahl. Wenn wir uns in den Wust kritisierender Feder-

proben, in das Chaos durcheinandergreifender Schöpfungsmöglichkeiten versetzen, welche die Entwürfe uns bieten, so bemerken wir, daß von dem Dichter der Gang der Handlung nirgends mit jenen festbestimmten Zügen vorgeschrieben wird, wie sie sich bei Shakespeare und naiven Dramatikern finden, für welche die Fabel das Feststehende, in der Regel schon fertig Aufgenommene war. Für die Motive der Handlung läßt sich Schiller sogar oft eine mit Zahlen numerierte Auswahl frei. Er geht vom Allgemeinen aus; ihm steht nur der leitende Gedanke fest; die Fabel selbst ist nur das Gefäß für die Menschwerdung desselben; er experimentiert hin und her, welche Form für dies Gefäß die passendste sei.

Und welche erstaunliche Vielseitigkeit in diesen Entwürfen einer verlorenen dramatischen Zukunft! Freilich für einen Dichter, der auf die „Braut von Messina“ einen „Wilhelm Tell“ folgen ließ, war kein Ding unmöglich. Da beschäftigt er sich mit einem Hofintrigenstück: „Die Herzogin von Celle“, besonders mit der Möglichkeit, diesem Stoff tragische Bedeutung zu geben. Die Herzogin soll schuldlos sein: es soll kein Liebesverhältnis zwischen ihr und dem Grafen Königsmark bestehen; er soll sie nur schützen, wenn sie beleidigt wird. Doch wie und von wem wird sie beleidigt? Der Dichter wirft zur Auswahl eine Menge von Möglichkeiten auf das Papier; doch das prägnante „dramatische Moment“ geht ihm nicht auf. Auf dem Parkett der Hofintrigue bewegte sich Schillers Muse indes nicht ungewandt, wie sein Leicester und selbst sein Marquis Posa beweisen. Gänzlich fremd aber war ihm das romantische Liebesdrama mit phantastischer Freiheit und äußerlich buntem Wechsel der Handlung im Stile Shakespeares, und ein solches Drama wäre „Die Gräfin von Flandern“ geworden. Die Bewegung und Gegenbewegung in diesem dramatischen Entwurf, der innere Zusammenhang bei dem größten äußern Reichthum der Handlung verdient alles Lob; auch die Ausstattung mit visionärer Romantik, mit den Verkleidungen und Verwechslungen des

Intriguenstücks, mit volkstümlicher Genremalerei hätte nicht gefehlt. Und neben diesem shakespeareferenden Stoff, dessen Ausführung das Talent eines Friedrich Halm hätte herausfordern können, steht ein Stoff jener bedenklichen Probleme, wie sie Friedrich Hebbel liebt, eine „Agrippina“ und unter den Motiven fehlt nicht das sittliche Wagnis, daß Agrippina einen Versuch macht, die Begierden ihres Sohnes Nero zu erregen. Andere Stoffe, wie „Themistokles“, „Elfriede“, sind nur flüchtig skizziert und weniger interessant.

Unter einem solchen Reichthum von Plänen, deren Schattenwelt um seine schlummerlosen Nächte schwebte, zunächst mit der Ausführung des „Demetrius“ beschäftigt, trat Schiller in sein Todesjahr 1805, welches auch für Goethe Krankheit und Leiden brachte. Obgleich der Berliner Plan fehlgeschlagen, stand der Dichter doch auf dem Zenith der Erfolge; eifrig bewarben sich die Bühnen um das Aufführungsrecht für seine Dramen. Wie ihn die mächtigsten deutschen Herrscher ausgezeichnet hatten, so schenkte ihm auch der König von Schweden bei seiner Anwesenheit in Weimar einen Brillantring und in der jungen Großfürstin Maria Paulowna, der Frau des Erbprinzen, hatte er eine neue Gönnerin gefunden. Hatte er doch in der „Huldigung der Künste“ ihr eins der schönsten und gedankenvollsten Festgedichte gewidmet, gegen welches die oft stroherne Hofpoesie Goethes tief in den Schatten trat! In seiner Familie war er glücklich und freute sich seiner Kinder, deren Kreis am 1. August 1804 durch die Geburt einer Tochter, Emilie Henriette Luise, erweitert worden war; man sah ihn bisweilen in munterm Spiel mit den Kleinen auf der Erde liegen. Aber der heimtückische Dämon zerstörte all das Glück. Seit einem Anfall, der ihn 1804 in Jena betroffen, hatte er sich auch äußerlich sehr verändert; seine Gesichtsfarbe hatte einen grauen Ton angenommen; sein Gang war unsicher, seine Haltung gebückt. Dabei wurde seine Stimmung außerordentlich mild; sein Wesen verlor die Schroffheiten, die ihm sonst eigen waren. Im Februar 1805

erkrankte Schiller gleichzeitig mit Goethe auf das heftigste; Heinrich Voß, der Sohn des Dichters der „Luisen“, damals Gymnasiallehrer in Weimar, pflegte ihn treulich. Nach der Genesung fühlte er sich doch, wie er an Goethe schrieb, in seinen Wurzeln erschüttert; das Fieber war zu heftig gewesen. Die beiden kranken Freunde sahen sich im März zum erstenmal wieder und begrüßten sich mit einem langen herzlichen Kuß. Schiller ging wieder spazieren, zeigte sich auch bei Hofe, und Voß freute sich seines gesunden Aussehens und seiner stattlichen Figur im grünen Galatleide. Der Dichter beschäftigte sich mehr als je mit kühnen weiten Plänen; doch waren ihm auch Todesgedanken nicht fremd. So sagte er auf einem Spaziergang im Park zu seiner Schwägerin Karoline: „Wenn ich nur noch so viel zurücklegen kann, daß meine Kinder vor Abhängigkeit geschützt sind; der Gedanke an eine solche ist mir unerträglich.“ Wie treu er seiner Weltanschauung blieb, beweist ein schöner Brief, den er noch am 5. April an Wilhelm von Humboldt in Jena schrieb: „Am Ende sind wir ja beide Idealisten, und würden uns schämen, uns nachsagen zu lassen, daß die Dinge uns formten und nicht wir die Dinge.“

Nach einer Aufführung der „Klara von Hohenheim“ von Chr. S. Spieß, der bekanntlich auch vor Schiller eine „Maria Stuart“ geschrieben, fühlte sich der letztere, welcher derselben in seiner Loge beigewohnt hatte, plötzlich von heftigem Fieber ergriffen. Von diesem erneuten Anfälle sollte er sich nicht mehr erholen. Er zeigte von Haus aus dumpfe Versunkenheit, wenig Teilnahme für die Seinen; alles Mißliebige, wie der verhaßte Berliner „Freimütige“ mit seinen ungünstigen Kritiken mußte aus dem Hause gebracht werden. Er phantasierte von Himmel und Hölle, oft lateinisch, citierte den „Demetrius“. Einmal ließ er den Vorhang der Krankenkammer in die Höhe ziehen, um die Abendsonne zu grüßen; er starb gegen Abend am 9. Mai. Seine Lunge war, wie die Sektion ergab, in hohem Maße zerstört; er atmete seit einiger

Zeit nur noch mit dem rechten Lungenflügel und die Ärzte mußten erklären, daß, wenn er auch diesen Fieberanfall überstanden hätte, er doch kaum noch ein halbes Jahr hätte am Leben bleiben können. Niemals hat die deutsche Litteratur einen größern Verlust erlitten als durch den immerhin frühen Tod eines so hochbegabten Mannes. Allgemein war die Trauer in der Nähe und Ferne; die Segner verstummten; man wagte Goethe lange nicht die Nachricht zu bringen. Tief empfand dieser den Verlust und in dem „Epilog zur Glocke“ setzte er dem Freunde den glänzendsten Denkstein.

Einfach, doch nach alter weimarischer Sitte fand das Begräbniß statt. Diese nächtliche Bestattung ist von mancher Seite als wenig ehrenvoll bezeichnet worden. Mit Unrecht — sie beruhte auf der dortigen Begräbnisordnung vom Jahre 1736 und war ein besonderes Vorrecht der „Minister, wirklichen Räte und Kavaliere, ingleichen derer von Adel in den Städten und auf dem Lande.“ Die Zünfte sollten abwechselnd den Sarg tragen. Diesmal war die Schneiderzunft an der Reihe. Doch der Oberbürgermeister von Weimar, Dr. Schwabe, erließ eine Einladung an Schillers Freunde, die Hülle dieses großen und verehrungswürdigen Mannes zum Grabe zu tragen. Zwanzig antworteten zusagend, darunter Heinrich Voß, Hofrat Helbig, Maler Professor Jagemann. Still ging der Zug nach der Begräbnisstätte, dem Landschaftskassengewölbe; es war eine teils mondhelle, teils von Wolken überschattete Mainacht. Schillers Schwager, Wilhelm von Wolzogen, durch die Trauerkunde rasch von einer Reise zurückgerufen, schloß sich zuletzt noch dem Zuge an. Die eigentliche Totenfeier, „Kollekte“ genannt, fand in der St. Jakobskirche unter starker Beteiligung der weimarischen Bevölkerung statt. In dem Landschaftskassengewölbe, wo man die Leichen der Vornehmen, die keine Familiengruft besaßen, beisezte, blieb Schillers Leiche, bis die Stadt Weimar der Familie auf dem neuangelegten Friedhof eine Ruhestätte für des Dichters Überreste anbot. Diese wurden nun

in dem Gewölbe gesucht; da aber in der feuchten Gruft mehrere Särge zerfallen und dadurch die Gebeine durcheinandergemengt waren, so gelang es nur mit Mühe, durch genaue Messung und Vergleichung mit einer Leichenmaske Schillers von Gips seinen Schädel heraus zu finden, der dann im Postament der Dannebergerschen Schiller-Büste in der Bibliothek untergebracht wurde, während das nicht ganz vollständige Skelett in einem Interimsfarge aufbewahrt wurde. Erst 1827 wurde, als bei einem Besuch König Ludwig von Bayern an dieser getrennten Aufbewahrung des Schädels und des übrigen Skeletts Anstoß genommen, der Schädel mit den Gebeinen wieder vereinigt und feierlich in der fürstlichen Familiengruft beigesetzt, wo auch Karl August und Goethe später ihre Grabstätte fanden. Achttausend Thaler wurden als Nationalbelohnung durch Benefizze an allen großen Bühnen und sonst für Schillers Familie gesammelt; Dalberg setzte der Wittin eine Pension aus, die Großfürstin sorgte für die Erziehung der Kinder. Bald machten die glänzenden Honorare Cottas jede weitere Sorge überflüssig; der bescheidene Dichter schien an die Goldquellen, welche der Nachruhm eröffnet, nicht gedacht zu haben.

Und glänzend, wie selten einem Dichter, folgte dieser Ruhm, den bei Lebzeiten ihm heftige Gegner so eifrig bestritten hatten; er wurde der Lieblingsdichter seiner Nation, mit dem die Jugend, ja schon die Kindheit aufwuchs, ein Beherrscher der Bühne in günstiger und ungünstiger Zeit, selbst bei dem abweichendsten Geschmack des Tags, wie kein zweiter vor und nach ihm; alle seine Sinnsprüche wurden zu geflügelten Worten; das später erwachte öffentliche und nationale Leben kämpfte unter seinen Fahnen. Schiller-Vereine pflegten überall sein Andenken; eine große Stiftung zu Nutz und Frommen der Dichter trug seinen Namen.

So bleibenden Werken und großartigen Wirkungen gegenüber erscheint es fast als Vermessenheit, die Behauptung zu wagen, daß der Dichter nicht sein Genie erschöpft, nicht alle

Verheißungen seiner Jugend erfüllt habe. Und doch war dies der Fall und nur der Größe seines Genies verdanken wir es, daß er trotz einer ungünstigen Lebensführung so Bedeutendes schuf. Und diesen Lebensgang zu beklagen, ist das Recht einer unparteiischen Darstellung. Jahrzehntlang seinem wahren Beruf entfremdet, war er ein Historiker und Philosoph zweiten Rangs geworden, hatte durch wissenschaftliche Betrachtung den gewaltigen Zug seiner ursprünglichen Dichterkraft allzu sehr eingebüßt, und als er sich wieder seinem Berufe zuwendete, da geschah es unter den Einflüssen einer vielseitig experimentierenden Bildung und einer Theaterpraxis, die sich diesen Einflüssen erschlossen hatte.

Gleichwohl ist sein Ruhm unerschütterlich; er allein gab unserer Bühne die große Tragödie, bürgerte die Gedankendichtung in unserm Volke ein und war überdies in seiner rastlos strebenden Energie ihm ein Charaktervorbild, wie es wenige Nationen aufzuweisen vermögen!

Ende.



5586-14/10
 93051 / 33