HEFELE · GESCHICHTE UND GESTALT

HERMAN HEFELE

GESCHICHTE UND GESTALT

SECHS ESSAYS

MIT EINEM NACHWORT HERAUSGEGEBEN
VON CLEMENS BAUER

1940

VERLEGT BEI HEGNER IN LEIPZIG

INHALT

GOETHES LYRIK

BETRACHTEN WIR das Gesamtwerk Goethes, die ganze Fülle seines Schaffens, seine wissenschaftliche und seine erzieherische Leistung auf dem Gebiet der Kunst und der Literatur, vor allem aber der konkreten Naturbetrachtung, und nehmen wir daneben die goldschwere Kette aller seiner dichterischen Werke vom Gottfried von Berlichingen bis zum Zweiten Teil des Faust, Dramen, Epen und Romane, fast jedes einzelne Werk eine Welt für sich, eine Welt des Erlebens und des Gedankens, des Stils und der Gestaltung — dann will uns auf den ersten Blick sein lyrisches Schaffen, diese etwa 1200 Druckseiten kleiner und kleinster Gedichte dünn, substanzlos, bedeutungslos erscheinen. Und doch liegt in der Lyrik das echteste Wesen Goethes, und in dieser unendlichen Fülle einzelner Gedichte, von der kunstvollen Ballade bis zum kleinen Spruchvers, liegt Goethes reinster dichterischer und künstlerischer Wert. Goethe war in erster Linie Lyriker, der größte und reinste Lyriker, den die Menschheit hervorgebracht hat. Bei allen andern großen Lyrikern ist die lyrische Fähigkeit die Gnade gesegneter Stunden, vielleicht gesegneter Jahre und Jahrzehnte; aber sie ist Fähigkeit, die versiegen kann und die versiegt; sie ist Episode des geistigen Schicksals, so selbst beim geistigsten und klingendsten aller Lyriker, dem einzigen, der an eigentlich lyrischem Wert sich neben Goethe hebt, bei Petrarca. Bei Goethe ist die lyrische Fähigkeit nicht Schicksal, sondern Natur, ein immer Gegenwärtiges, vom Stammeln der ersten beglückten Jahre bis in die letzte erhabne Weisheit des Alters. Immer tönt es in ihm; immer gab ihm ein Gott zu sagen, was er leide; immer wußte er — was das Wesen des Lyrischen ausmacht — sein eignes Ich im Wort gestaltet der Welt zu geben. Goethes Lyrik ist nicht wie bei allen andern Dichtern ein Teil seiner Dich-

tungen, sie ist der Untergrund, der lebendige Mutterboden all seines dichterischen Schaffens, die Atmosphäre, worin allein sein dramatisches, sein episches, sein erzählerisches Werk zu stehen und zu atmen vermag. Goethes Wesen ist Lyrik. Das 19. Jahrhundert ist für Europa, nicht zuletzt durch Goethe angeregt, das große Jahrhundert der Lyrik geworden. Aber neben Goethe stehen sie doch alle diese genialen Lyriker wie Hölderlin und Mörike, Eichendorff und Heine, Shelley und Swinburne, Béranger und Baudelaire, Slowacki und Carducci teils arm, teils gekünstelt, Stückwerk neben der unendlichen Fülle der Natur. Sie mögen im einzelnen dichterischer und leidenschaftlicher, phantastischer und künstlerischer sein als Goethe; aber als Ganzes erreicht keiner seine Breite und Tiefe. Keiner hat Goethes Universalität des Empfindens, keiner hat seine Natur und Natürlichkeit des Tonfalls. Sie dichten, weil es die Gabe ihrer Natur, die Form ihres schöpferischen Wesens ist; bei Goethe wird alles, was er mit dem Organ der Sprache berührt, zu lyrischem Gold, zu Klang und Lied, selbst das — materiell gesprochen — Unbedeutende eines flüchtigen Gefühls oder eines nebensächlichen Gedankens, weil seine Natur selber Bildnertum im Wort ist.

Wir wollen Goethes Lyrik historisch betrachten, das heißt in ihrer zeitlichen Folge. Wir wollen die Sonde des Historischen an ihre Existenz, an ihre innere und äußere Form anlegen und die Gesetze ihres Wesens aus den Gesetzen ihres zeitlichen Ablaufs zu lesen suchen. Ich weiß wohl, daß ich mich mit diesem Versuch in Widerspruch setze zu einem Dogma der Literaturgeschichte, das die Entwicklungslosigkeit der Goetheschen Lyrik behauptet. Gewiß hat Goethes Lyrik nirgends so starke und deutlich fühlbare zeitliche Einschnitte wie etwa die Schillersche. Aber bei Schiller bedeuten jene berühmten drei Perioden, in denen sich sein lyrisches Schaffen vollzog und die

er selber bei der Ausgabe seiner Dichtungen mit Bewußtsein beibehalten hat, mehr als bloße Phasen der Entwicklung; es sind starke und grundsätzliche Krisen seines Geistes, drei verschiedene Welten gleichsam, in denen er nacheinander Ausdruck gesucht hat, die Welt des Subjektiven, des Reflexiven und des Objektiven. Bei Goethe ist im ganzen Lauf seiner seelischen Entfaltung nie eine Krisis im Schillerschen Sinn eingetreten, und vor allem seine Lyrik hat sich so organisch, so logisch entwickelt, daß ihm selber grundsätzliche Einschnitte dabei gar nicht zum Bewußtsein gekommen sind. Er hat deshalb auch bei den mehrfachen Ausgaben seiner Gedichtsammlungen nicht wie Schiller, der Historiker, geschichtliche Grundsätze zur Anwendung gebracht, sondern ausschließlich ästhetische: er hat dabei Gruppen zusammengestellt, die aus Gründen des Stofflichen, des Inhaltlichen, des Stilistischen zusammengehören und deren Zusammenklang selber wieder ästhetische Wirkung gibt.

Und doch hat sich auch bei Goethe das lyrische Element geschichtlich entwickelt, nicht krisenhaft wie bei Schiller, aber in langsamem, gesundem Wachstum. Wie sehr Goethes Lyrik geschichtlich bedingt und geformt ist, das ist weiteren Kreisen erst zum Bewußtsein gekommen, als der Insel-Verlag den Versuch machte, die verschiedenen Gedichtsammlungen Goethes wieder aufzulösen und zum erstenmal Goethes Gedichte in ihrer Gesamtheit in zeitlicher Folge ihrer Entstehung zusammenzustellen. Was dabei entstand, das war eine innere Biographie Goethes, sein Leben in seinen Gedichten, seine Entwicklung, sein Wachstum, die ganze Entfaltung seiner Idee im Leib seines lyrischen Stils. Fast unmerklich rückt dabei, Vers um Vers, das Goethesche Wesen auf dem Weg seiner Geschichte voran, reifend, alternd, sich entfaltend. Die Aufgabe unsrer Betrachtung wird es sein, dieser Entwicklung Goethes

in seinen Gedichten zu folgen. Und ein doppeltes, hoffen wir, wird das Resultat unsrer Betrachtung sein: einmal ein vertieftes Eindringen in die innere Geschichte Goethes und daneben eine Erkenntnis vom Wesen des Lyrischen selber. Die Methode aber, nach der wir dabei verfahren, wird in beiden Fällen die rein historische Methode sein: am bewegten Wechsel der Formen werden wir der Entwicklung des Einmaligen und Dauernden nachspüren, und aus dieser tatsächlichen Entwicklung werden wir versuchen, die Gesetze abzulesen, nach denen sie sich vollzogen hat.

I

Goethes lyrische Produktion hat sehr frühzeitig und gleich in breitem Maße eingesetzt. Wir besitzen Zeugnisse, daß er von seinem 11. bis 16. Lebensjahr eine große Menge lyrischer Gedichte niedergeschrieben hat: Jahr für Jahr soll er in dieser Zeit seinem Vater einen Großquartband von 500 Seiten mit lyrischen Gedichten gefüllt übergeben haben. Goethe hat diese Lyrik zusammen mit seinen ersten dramatischen und epischen Versuchen nach Leipzig mitgenommen, und dort hat er sie in der tiefen kritischen Enttäuschung, die die neuen Erkenntnisse seines ersten Semesters mit sich brachten, alle ohne Ausnahme vernichtet. Durch Zufall sind einige wenige dieser Gedichte in Abschriften erhalten geblieben. Auf diese wenigen Dokumente ist unser Urteil über die lyrischen Anfänge Goethes angewiesen.

Diese Gedichte zeigen eine große Lebhaftigkeit des Empfindens und eine staunenswerte Fertigkeit in der sprachlichen Behandlung; aber sie zeigen keinerlei Originalität; nichts atmet in ihnen, was echter und einziger Goethe wäre. Das ist von vornherein begreiflich. Originalität setzt Reife im biologischen Sinn voraus; und diese Reife — sie hat nichts mit Begabung zu tun — hat kein Sechzehnjähriger. Goethe

besaß damals wohl die libido, nicht aber die potentia des lyrischen Schaffens. Es drängte ihn mit Naturgewalt zu singen, aber dieser Gesang enthielt nichts von seinem eigensten Wesen. Das Dichterische, als Tätigkeit wie als fertige Form, bot sich ihm zunächst noch in überkommenen Formen, in jener Verstechnik, die eine lange Kette mittelmäßiger Begabungen von Opitz bis Gottsched und Gellert herausgebildet hatte. Das Dichten war ihm damals nicht Ausdruck, sondern Instrument, er handhabte dieses Instrument mit angeborener Geschicklichkeit, aber er vermochte, was ihn zu innerst bewegte, nicht nach außen treten zu lassen. Nicht als ob es dem jungen, dem Kind Goethe, an eigenstem Erlebnis gefehlt hätte! Jene Jahre vor dem Abgang nach Leipzig waren an Irrungen und Leidenschaften, an Spannungen und tragischen Verkettungen sogar überreich, und empfunden hat dies alles das junge Genie mit der ganzen Heftigkeit und Leidenschaftlichkeit seiner Seele; noch in der Schilderung, die er in »Dichtung und Wahrheit«, also mehr als 50 Jahre später, von der Tragödie um das Frankfurter Gretchen gibt, klingt etwas von der zitternden Bewegtheit nach, die das frühreife Kind in jenen Tagen erster Leidenschaft und erster Schuld empfunden haben muß. Aber aus dem persönlichen Erlebnis, so unmittelbar es gewesen sein mag, führte damals noch kein Weg in den Bezirk des Gestaltens. Sein Erleben war unmittelbar, einmalig; sein Dichten aber war historisch bedingt.
Es ist für uns Heutige, deren Vorstellungen vom Dichterischen durch Goethe selber und mehr noch durch Schiller und die Romantiker geformt sind, überaus schwer, uns den Zustand des dichterischen Schaffens in der vorklassischen Periode zu rekonstruieren. Denn seit uns Goethe, seit uns die Romantiker ins Blut übergegangen sind, klingen uns die alten Verse anders, hölzerner, lebloser, als sie zu ihrer Zeit geklungen haben mögen. Schon der Alexan-

driner, der herrschende Vers der vorgoetheschen Lyrik, klingt uns heute mit seiner stereotypen Zweischenkligkeit und mit seiner rationalistischen Dürre und mit der Geschraubtheit seiner poetischen Haltung fremd, geziert, lächerlich. Damals war er der Inbegriff dichterischen Wesens überhaupt, und wer dichterisch dachte, dachte schon in Alexandrinern. Es war die Zeit der rationalistischen Dichter, für die das Dichten in einer Art von Übersetzung des rationalen Gedankens in die poetische, die gehobene, die geformte Sprache bestand. Wohl lebte damals schon Klopstock, der Dichter des bewegten Ausdrucks, der Innerlichkeit, und für die Jugend bedeutete er alles. Er muß im deutschen Schrifttum gewirkt haben, wie vor etwa zwanzig Jahren Stefan George, als ein Gesetz neuen dichterischen Lebens. Die ältere Generation, wie etwa Goethes Vater, lehnte ihn freilich ab, weil ihr seine strenge reimlose Art als Manieriertheit erschien; die Jungen verehrten ihn schwärmerisch, wie die bekannte Stelle aus Goethes Werther zeigt; aber noch waren sie nicht imstande, das wesenhaft Neue an seiner Dichtung zu fassen und lebendig fortzusetzen. Auch der junge Goethe, so innig er Klopstock verehrte, hat nie in Klopstocks Art gedichtet. Zwar hat er nach den neuen freieren Versformen gegriffen, nach dem Blankvers vor allem, der durch Wielands Shakespeareübersetzungen eben damals geläufig wurde; aber sein dichterisches Empfinden blieb doch immer vom Alexandriner bestimmt. Der Zeitstil, in dem der junge Goethe dichtete, war durchaus der des Rokoko. Nirgends hat er seine Grenzen überschritten. Bei dem sehr hohen Maß von Bildung, vor allem sprachlicher Bildung, über die Goethe damals schon, dank der vorzüglichen väterlichen Erziehung, verfügte, gewann er sich auch in der Behandlung der überkommenen literarischen Formen eine gewisse persönliche Freiheit. Aber schon die Tatsache, daß er damals auch Gedichte in englischer

und französischer Sprache schrieb, beweist uns, wie sehr er den Vorgang des Dichterischen selber von der rein rationalistischen Seite, der des Könnens und Wissens her, begriff und begreifen mußte.

Daran hat sich auch in Goethes nächstfolgender Lebensperiode, seiner Leipziger Zeit, nichts geändert. Leipzig, damals nach Wien die bedeutendste, die lebendigste und die unbestritten modernste der deutschen Städte — Klein-Paris nannten es die Sachsen gerne — Handelsstadt, Stadt des blühendsten Buchhandels vor allem, Mittelpunkt des geistigen, des literarischen Lebens, war für Goethe in erster Linie Bereicherung seiner welthaften Erfahrung und auf diesem Weg ein neuer Maßstab welthafter Wertung. Goethe ging es damals mit seiner Dichtung wie mit seiner Garderobe: das von Frankfurt Mitgebrachte schien ihm nun altfränkisch. Das Modische an Leipzig zog ihn an. Die Kritik, der er damals seine frühere Lyrik unterzog, kam nicht aus innerer Reife; sie kam aus äußerer Haltung. Und dementsprechend war auch das Neue an der in Leipzig entstandenen Lyrik: sie war heller, frischer, frecher, modischer als die Frankfurter Knabenlyrik; aber methodisch stand sie durchaus auf dem gleichen Boden: es war nachempfundene, nacherdachte Lyrik des Rokoko.

Keines dieser Leipziger Gedichte ist echter Goethe; sie leben alle ausschließlich aus ihrer Zeit.

Drei große Gegenstände, drei echte und tiefe Erlebnisse sind es, die den Leipziger Goethe innerlich beschäftigt und weitergetrieben haben: seine Liebe zu Käthchen Schönkopf, seine Freundschaft mit Behrisch und seine erste Berührung mit dem großen Gebiet der Kunst.

Käthchen Schönkopf, um weniges älter als Goethe, war die Haustochter in einem Leipziger Gasthof, wo Goethe zu Mittag zu speisen pflegte. Sie war der Gegenstand der ersten wirklichen Liebesleidenschaft Goethes, die erste in der langen Reihe jener gesegneten

seelischen Erschütterungen, die Goethe sein langes Leben hindurch immer wieder trafen. Goethe liebte das Mädchen ehrlich, aber hoffnungslos; von Anfang an war ihm klar, daß es sich hier nie um eine Bindung fürs Leben handeln könne; auf dieser Liebe lag von Anfang an die Melancholie des Unfruchtbaren, die Tragik des vorübergehenden »schönen Augenblicks«. Aber als Leidenschaft war die Liebe echt und tief. Wir besitzen aus dem November 1767 Briefe Goethes an Behrisch, die ein Widerhall dieses Liebeserlebnisses sind, Dokumente höchster Leidenschaftlichkeit, die wie ein vorweggenommener Werther klingen, wild bewegt, fast wahnsinnig in der Glut ihrer Empfindung, unmittelbarster, lebendigster Ausdruck seines Erlebens. Vergleichen wir mit diesen wundervollen Briefen die Lyrik, die dieses gleiche Erleben zutage gefördert hat, so erscheint die letztere arm und leer. Es ist Rokokolyrik, tändelnd, witzig, geistreich, kokett, aber ohne innere Wahrheit und ohne die Leidenschaft unmittelbarer Gegenwart. Es ist durchaus rationalistisch gefaßte Dichtung des Rokoko. Es ist die kostümierte Welt der Anakreontiker, die hier lebendig ist, die Welt der galanten gepuderten und geschminkten Schäfer und Schäferinnen mit ihren arkadischen Namen, vor den gemalten Kulissen einer fiktiven pathetischen Natur. Selbst der Dichter, der singt, ist verkleidet, und er wendet sich mit seinem Lied nie an die Geliebte selber, sondern im konventionellen Stil des Rokoko an ein Theaterpublikum. Und was er zu sagen hat, das ist nach dem Publikum geformt, das er vor sich sieht und das nicht die Unmittelbarkeit eines lebendigen Gefühls erwartet, sondern galante Haltung und überlegenen Witz und Geist. Das facete dictum, die geistreiche Bemerkung, ist die Seele dieser Lyrik. Von der echten Leidenschaft, die im lebendigen Dichter glüht, schlägt nichts nach außen. Nur in einer kleinen Gedichtgruppe hat Goethe damals die Grenzen des Rokoko überschritten, in den

»Drei Oden an meinen Freund Behrisch«. Ernst Wolfgang Behrisch, 11 Jahre älter als Goethe, ist der erste in der langen Reihe der Seelenführer und Beichtväter, deren Goethes Naturell bedurfte und die wir, namentlich in den Jahren jugendlicher Bewegtheit, immer wieder in seiner Nähe finden: Salzmann, Herder, Merck, Frau von Stein. Dieser dauernde Wunsch, zu beichten und zu bekennen und eine Schuld oder eine Leidenschaft durch das Bekenntnis zu schwächen und abzutragen, war kein Requisit, weder des Rokoko noch der Aufklärung; das war echtester Goethe, Unmittelbarkeit seiner Natur und keine Konvention. Behrisch, der als Hofmeister des jungen Grafen Lindenau in Leipzig lebte, gehörte schon zum Typus des späteren Sturm und Drang. Er war ein Kraftbursche und als solcher hat er die Sympathie Goethes gefunden. Die Universität und das Studium selber hatten Goethe nach den Anfängen des ersten Semesters nichts zu sagen gehabt: das juristische Fachstudium langweilte ihn, und was ihn interessierte, Literatur und Dichtung, war in Leipzig durch die sterbende alte Zeit vertreten. Was sollten ihm Gottsched, der Eitle, und Gellert, der Fromme, der seine Schüler weinerlich nach ihrem letzten Abendmahlsempfang zu fragen pflegte? Da war ihm ein Führer wie Behrisch willkommener, der Geist und Wissen besaß und vor allem Natur! Die Unmittelbarkeit fesselte ihn an den älteren Freund. Und in der Verbundenheit mit ihm erfuhr er auch das große Glück eines bewegten Schicksals. Behrisch trieb es trotz seiner pädagogischen Pflichten als Erzieher etwas bunt mit lockeren Frauenzimmern; auch trieb man es in seiner Umgebung zu stark mit gesellschaftlicher Kritik und Satire; es kam zu Skandalen, der alte Graf Lindenau entließ den Hofmeister kurzerhand, und Behrisch verließ das philiströse Leipzig. Das war der äußere Anlaß zu Goethes Gedichten, persönlich bewegtes Schicksal, Haß gegen

die kleinliche Gesinnungsenge des Philistertums, Gefühl erlittenen Unrechts. Die Sache selber war nicht so tragisch; Behrisch fiel die Treppe hinauf: er kam in gute Stellung an den Dessauer Hof. Er verließ Leipzig, und der Trennungsschmerz begnadete Goethe zu seinen ersten wirklichen Gedichten.

Was die Oden an Behrisch von aller andern Lyrik Goethes aus jener Zeit unterscheidet, das ist zunächst die Wahrheit ihres Anlasses. Hier ist keine arkadische Landschaft und kein anakreontisches Kostüm. Goethe selber spricht, und an wen er sich wendet, das ist kein fingiertes Theaterpublikum des Rokoko, sondern der lebendig erfühlte Freund in seiner Gegenwart:

Du gehst! Ich murre.
Geh! Laß mich murren,
Ehrlicher Mann,
Fliehe dieses Land.

Da spricht ein Herz unmittelbar zum gekränkten Freund, und darum erzielt hier auch Goethe zum erstenmal Herzenstöne, Urlaute der sprechenden Natur. Im einzelnen freilich halten die Oden den eingeschlagenen Ton des Unmittelbaren nicht fest. Sie verfallen wieder gelegentlich in die manirierte Zeichnung des Rokoko, dort namentlich, wo sie Natur und Landschaft schildern wollen. Nur wo er die Unmittelbarkeit des Gefühls selber festhält, die lebendige Gegenwart seines Gegenüber fühlt, da trägt auch die Sprache die Wärme des Erlebten:

Du gehst, ich bleibe.
Aber schon drehen
Des letzten Jahres Flügelspeichen
Sich um die rauchende Achse.
Ich zähle die Schläge
Des donnernden Rads,
Segne den letzten —
Da springen die Riegel:
Frei bin ich wie du!

Das ist sprachliches Eigenleben, das fast schon an Schwager Kronos erinnert, an die goldne Unmittelbarkeit des Frankfurter Titanismus. Für Goethes Dichtung bedeutete freilich diese Bewegtheit des gewonnenen Ausdrucks nur einen Zufall, noch keinen wesenhaften Fortschritt. Die Gedichte, die unmittelbar auf die Oden an Behrisch folgen, tragen wieder durchaus das Gepräge des Rokoko.

Nach dem Erlöschen der Leidenschaft zu Käthchen Schönkopf und nach Behrischs Weggang blieb für Goethe in Leipzig nur mehr die Kunst als Gesetz inneren Auftriebs. Sein burschikoses, man darf sagen ausschweifendes Leben führte er fort, und er verdankt ihm die schwere Erkrankung, mit der er von Leipzig schied. An das Studium selber dachte er nicht mehr. Um so leidenschaftlicher vertiefte er sich eben damals in die neugewonnene Welt der bildenden Kunst. In den letzten Monaten seines Leipziger Aufenthalts verkehrte er fast ausschließlich mit Künstlern, mit dem Kupferstecher Stock, dem Großvater Theodor Körners und vor allem mit Friedrich Oeser, dem Direktor der Staatlichen Malerakademie. Beide waren keine großen Künstler; für Goethe aber bedeuteten sie viel. Er hat von ihnen das erste an Technik des Künstlerischen gelernt, vor allem die Technik der Radierkunst, und er ist durch sie, noch ehe er Winckelmann kennenlernte, in die Welt des Klassischen eingeführt worden. Es war dieser Frühklassizismus ja eigentlich nur eine Provinz des geläuterten Rokoko, und von der Antike kannte er fast nur die Namen und die äußeren Formen. Aber es war doch der Wegesanfang zu einem großen Ziel, das Goethe nicht mehr aus den Augen verlor. Damals hat Goethe auch den zweiten großen Lehrer neben den Alten kennengelernt: Shakespeare. In der verdünnten Übersetzung Wielands noch, aber doch schon mit dem Gefühl für das Absolute an Natur, das in Shakespeare lebendig ist. Und es lag in der Logik

seiner geschichtlichen Entwicklung, daß er den Shakespeare Wielands vor dem echteren Shakespeare Herders kennenlernte.

In einem Brief vom 20. Februar 1770 hat Goethe selber die Summe seines Leipziger Zustands gezogen: »Sein [Oesers] Unterricht wird auf mein ganzes Leben Folgen haben. Er lehrte mich, das Ideal der Schönheit sei Einfalt und Stille, und daraus folgt, daß kein Jüngling Meister werden könne..... Nach ihm und Schäkspearen, ist Wieland der einzige, den ich für meinen echten Lehrer erkennen kann, andre hatten mir gezeigt, daß ich fehlte, diese zeigten mir wie ich's besser machen sollte.« Von Lyrik ist in dieser Rückschau nicht die Rede. Die fühlte Goethe gar nicht als etwas Erlernbares. Im Untergrund seines Bewußtseins fühlte er sie damals schon als reine Natur, als ein immer Gegenwärtiges, an ihm Haftendes, das nur die Stunde der Reife brauchte, um zu erwachen.

An seinem neunzehnten Geburtstag, dem 28. August 1768, verließ Goethe Leipzig und kehrte nach Frankfurt zurück, als ein kranker Mann. Ein Blutsturz hatte ihn wenige Wochen zuvor aufs Krankenlager geworfen; im übrigen scheint die Krankheit eine Folge seines lockeren Lebenswandels gewesen zu sein. Diese Krankheit hielt auch während der nun folgenden anderthalbjährigen Periode seines Frankfurter Aufenthalts an. Es waren trübe Monate für Goethe, ein allzu starker Kontrast zu dem bunten fröhlichen Leben in Leipzig. Die Stimmung in der Familie war denkbar schlecht, dank der wachsenden Pedanterie des Vaters und der krankhaften Reizbarkeit der unglücklichen Schwester Cornelie. Dazu kam, daß vom Standpunkt seines Berufslebens der Leipziger Aufenthalt für Goethe einen vollen Mißerfolg bedeutete: keinerlei Examen war gemacht, keinerlei Abschluß der Studien erreicht, nicht der Doktor und nicht der Lizentiat, und der Vater machte kein

Hehl aus seiner Enttäuschung. Dann aber bahnte sich eine langsame Wandlung an, jene innere Umkehr, die Goethe von Leipzig und seinem Rokoko löste, von Oeser und Wieland, und die ihn erst zu den neuen Erlebnissen Straßburgs befähigen sollte, zu dem Erlebnis Herders und der Gotik. Goethe machte eine religiöse Krise durch, die einzige seines Lebens. Er wurde Pietist.

Susanne von Klettenberg, ein damals etwa fünfundvierzigjähriges Fräulein, eine Freundin seiner Mutter, der Frau Rat, hat Goethe in einer der schwersten Perioden seiner Krankheit gepflegt. Sie gehörte zu den sogenannten »Stillen im Lande«, zu den Herrenhutischen Erweckten, und sie hat die Zeit der Krankenpflege dazu benützt, auf Goethe religiösen Einfluß zu nehmen. Goethe stand starken menschlichen Eindrükken immer offen, und so wie er viele Jahre später den Katholizismus auf dem Weg über die Persönlichkeit der Fürstin Gallitzin kennen und schätzen lernte, so hat er damals, nur mit der größeren Unmittelbarkeit der Jugend, den Pietismus aus einem Gefäß reiner und edler Menschlichkeit angenommen. Fräulein von Klettenberg war eine Dame von feiner Bildung, sie hatte einst durch wunderliche Schickungen auf eine geplante Heirat verzichten müssen, weihte sich daraufhin dem »unsichtbaren Freund der Seelen« und opferte, bei aller dauernden Kränklichkeit fröhlich und heiter, ihr Leben dem Dienst an ihren Freunden. Wie alle Pietisten war sie in Glaubensdingen durchaus frei; der Kern ihrer Religion war ein bloßer Gefühlsglaube, den Goethe später als »die edelste Täuschung und die zarteste Verwechslung des Subjektiven und Objektiven« bezeichnete. Aber auf den kranken Goethe wirkte damals diese schöne Seele mit unwiderstehlicher Überredung. Was er erlebte, war eine wirkliche und tiefgehende religiöse Erschütterung. Er nahm an den religiösen Übungen der Erweckten teil, besuchte den kirchlichen Gottesdienst, ging

häufig zum Abendmahl und gewann Interesse an theologischen Fragen. Der religiöse Eifer verflog dann während der Straßburger Zeit, aber das Erlebnis selber bedeutete für ihn eine dankbar gefühlte Bereicherung seines Wesens.

Aber seltsam genug — in Goethes Lyrik findet sich auch nicht die leiseste Spur dieser religiösen Periode. Was er damals dichtete, war noch immer ausschließlich Rokoko, Spiel, Witzelei. Von dem tiefen und ehrlichen Erlebnis des Religiösen ist nichts in die Gegenwart seines lyrischen Schaffens eingegangen. Goethe hat in seinem langen Leben nie religiöse Lyrik geschaffen. Denn die wenigen anscheinend religiösen Gedichte seiner reifsten Periode, die Parialieder und dann einige religiöse Verse aus dem Westöstlichen Divan, haben nur das Gewand des Religiösen; sie sind vom religiösen Erlebnis weder getragen noch geformt. Das Religiöse, so tief und ernst er es gefühlt haben mochte, hat bei Goethe nie die Schicht des Innersten, Persönlichsten durchstoßen, es ist nie Gestalt, nie Ausdruck oder Form geworden. Vielleicht hat gerade der Ernst, womit er es faßte, ihn gehindert, ästhetisch damit zu spielen. Auch die mystischen Requisiten des Religiösen, mit denen er sich damals befaßte, das gnostische Denken und die alchimistischen Spielereien, sind zwar in ihrer ganzen Breite in sein Fausterlebnis eingegangen, das eben damals erwachte; seine Lyrik ließen sie unberührt. Nur indirekt, auf dem Weg der seelischen Reife, hat das religiöse Erlebnis dieser Monate seine Lyrik beeinflußt. Es hat die Straßburger Erkenntnisse, das Erlebnis der geschichtlichen Gotik und das Erlebnis Herders vorbereiten helfen.

Die Lyrik Goethes aus diesen anderthalb Jahren Frankfurter Aufenthalts ist, wie wir schon gehört haben, nichts anderes als eine Fortsetzung seiner Leipziger Rokoko-Lyrik. Sie hat den gleichen Inhalt wie diese, nämlich nachgefühlte Anakreontik, und

lebt von den gleichen technischen Formen und Methoden. Und doch ist, wenigstens in einigen der letzten Gedichte dieser Zeit, ein inneres Wachstum fühlbar, zunächst ein Hervorbrechen eigener Herzenstöne, zwar noch verkleidet und verstellt, aber in ihrem Urgrund doch subjektiver Herkunft, und mehr noch ein Erwachen singbarer Melodie, eine gewollte Einfachheit vulgären, ungekünstelten Empfindens. Verse wie:

Verfließet, vielgeliebte Lieder,
Zum Meere der Vergangenheit!
Kein Knabe sing entzückt euch wieder,
Kein Mädchen in der Blütenzeit . . .

sind in Leipzig noch undenkbar. Sie weisen vorwärts in die neue Erfahrung, in das neue Lebens- und Formgefühl der kommenden Straßburger Zeit. Das gesungene Volkslied als Urform des Lyrischen klingt auf. Noch ehe er Herder kennenlernte, seinen Lehrer und Wegweiser ins neue Land des Lyrischen, erwacht in ihm selber die neue lyrische Form, das autochthone lyrische Empfinden. Das ist das Geheimnis innerer Reife. Jede geistige Form, die echte Natur ist, kommt aus dem schaffenden Subjekt und seinen eigensten Lebensgesetzen; sie ist nicht äußere Erfahrung und nicht äußerer Einfluß, sondern Ausdruck innersten Wesens. Und sie wird durch äußere Einflüsse geweckt und beschleunigt, weil beim schaffenden Menschen Natur und Schicksal eins sind. Auch bei Goethe wirkte das Schicksal so stark und so notwendig wie die primäre Natur. Er bedurfte der Krisis seines Herder-Erlebnisses. Denn zu stark lastete das überkommene Formenmaterial seiner Zeit auf seinem naturhaften Empfinden.

II

Sein Straßburger Aufenthalt — er währte von April 1770 bis August 1771, also anderthalb Jahre — war für Goethe und seine Entwicklung von höchster Be-

deutung; er umschloß eigentlich die einzige Krisis seines Lebens: seine Abkehr vom Zeitgeist des Rokoko und seine erste Hinwendung zur reinen und unverfälschten Natur. Daß er ein anderer geworden war, daß er das ganze spielerische Wesen der Leipziger Zeit abgelegt hatte, das zeigte sich schon in seinem Verhältnis zur beruflichen Arbeit. Die dilettantische Zerfahrenheit seines Leipziger Studiums wich einer klaren, aufs nächste Ziel gerichteten Bestimmtheit. Schon während der Vorbereitung seiner juristischen Dissertation, da er vom Hören juristischer Vorlesungen entbunden war, hatte er sich einer neuen wissenschaftlichen Leidenschaft zugewandt, der Naturwissenschaft; sie war ihm neben der Dichtung die treueste und immer beglückende Begleiterin seines Lebens. Aus den alchimistischen Spielereien wurde, zunächst auf dem Weg über die Medizin, zu der ihn Studienfreunde verlockten, eine ernste und durchaus selbständige Betrachtung der Natur. An die Stelle des Windöfeleins der Fräulein von Klettenberg traten das anatomische Museum und gelegentlich auch geburtsklinische Arbeiten. Er begann damals schon jene Fähigkeit eines dogmatischen Beobachtens der Natur zu entwickeln, die charakteristisch für sein ganzes naturwissenschaftliches Denken werden sollte.

Aus drei großen umwälzenden Erfahrungen hat sich die Krisis seiner Straßburger Entwicklung zusammengesetzt: aus dem Erlebnis der Landschaft, aus dem Erlebnis Herders und endlich dem seiner Liebe zu Friederike Brion. Alle drei spiegeln sich in seiner Straßburger Lyrik wider.

In Frankfurt und in Leipzig hatte Goethe Landschaft im eigentlichen Sinn noch nicht erlebt. Landschaft war ihm damals primär erlebte und dumpf erfühlte vitale Umgebung oder sie war ihm, in Leipzig und seiner Rokokolyrik, gemalte Kulisse eines konventionellen, eines gesellschaftlich betonten Empfindens. Erst jetzt, an dem seltsamen Land zwischen

Rhein und Vogesen, kultiviert und doch von urweltlicher Gewalt seiner Vegetation, hell und durchsichtig im Silber seiner Atmosphäre, erst jetzt erwachte in Goethe das Wunder der Landschaft, das kosmische Gefühl, das in der Schau bewegten und atmenden Landes ruht. »Gestern waren wir den ganzen Tag geritten«, heißt es in einem Brief vom 27. Juni 1770, »die Nacht kam herbei und wir kamen eben aufs Lothringische Gebirg, da die Saar im lieblichen Tale unten vorbeifließt. Wie ich so rechter Hand über die grüne Tiefe hinaussah und der Fluß in der Dämmerung so graulich und still floß, und linkerhand die schwere Finsternis des Buchenwaldes vom Berg über mich herabhing, wie um die dunkeln Felsen durchs Gebüsch die leuchtenden Vögelchen still und geheimnisvoll zogen; da wurds in meinem Herzen so still wie in der Gegend und die ganze Beschwerlichkeit des Tages war vergessen . . .« Ein solches Naturerleben war bis dahin unerhört in deutscher Sprache; es griff über Klopstock weit hinaus, weil es nicht vom Pathos abstrakten Allgefühls getragen war, sondern von der erfühlten Gegenwart der Wirklichkeit. Es ist das, was Goethe selber überhaupt erst uns und der deutschen Bildung gebracht hat, die Landschaft der Seele, der restlose Einklang zwischen Erfühltem und Geschautem.

Und in dieser Landschaft stand Goethe selber als anderer. Das ist nicht mehr der junge Elegant von Leipzig, nicht mehr der kränkelnde Pietist von Frankfurt, das ist schon ganz der Mann des kommenden Sturm und Drang, der mit den Brüdern Stolberg um die Wette schwimmen wird, der Wanderer im Taunus und an der Lahn, umwittert von einer Atmosphäre kühner und reiner Natur. Nun ist er selber schon ein Stück geformter Natur geworden, von der es begreiflich ist, daß sie in ihrer Lyrik, ein klingendes Bild ihrer selbst, geformt nach außen treten wird.

Als Landschaft, als geformte Natur, hat Goethe damals auch das neuentdeckte Wunder der Gotik begriffen. Als Mensch des Rokoko, als Schüler des rationalistischen Frühklassizismus, für den die Gotik gleichbedeutend war mit Barbarei, mit vollendeter Formlosigkeit, war Goethe damals noch gar nicht fähig, die Gotik aus ihren künstlerischen Prinzipien zu fassen und zu werten. Aber er faßte und wertete sie als große Natur. Wenn er bewundernd vor der ungeheuren Erscheinung des Straßburger Münsters stand, so war es zunächst keine Erkenntnis und keine Wertung aus dem Gebiet des Kunsthaften, was ihn bewegte und erschütterte. Dazu fehlte ihm damals alle theoretische Grundlage. Es war, wie er es selbst nannte, der »Genius« des Architekten, Erwins von Steinbach, das Pathos eines großen, an die Natur reichenden künstlerischen Aufschwungs, die Gewalt seiner unmittelbaren Gegenwart. Wie ein Stück Landschaft faßt und wertet er Bauwerk und Künstler, aufsteigend aus den Tiefen dessen, was er Genius nannte, und eingebettet in das Ganze der webenden, zeugenden und schaffenden Natur. Er hat die Gotik wie wenige Wochen später Shakespeare, den Herderschen, nicht mehr den Wielandschen Shakespeare, erlebt als Natur, als naturhafte Erscheinung, als bloße Leidenschaft des schaffenden Geistes.

Im September des Jahres 1770 war Herder nach Straßburg gekommen, auf der Durchreise. Ein bloßer Zufall hielt ihn dort fest. Diese 7 Monate seines unfreiwilligen Straßburger Aufenthalts bedeuteten für Goethe einen der großen Glücksfälle seines Lebens. Herder, 5 Jahre älter als Goethe, damals also sechsundzwanzigjährig, war schon, dank seiner ersten kritischen Schriften, eine literarische Berühmtheit, das Haupt jener literarischen Revolution, die über Lessing und Klopstock hinaus das deutsche Schrifttum zu erschüttern begann und die erst im Xenienkampf Goethes und Schillers ihren Höhepunkt erreichte. Herder war

damals schon der immer Anregende, der ewige Säemann, wie man ihn genannt hat, der im ganzen weiten Bezirk des organisch Geistigen neues Leben zu wecken wußte. Betrachtet man die geschichtliche Wirkung, so ist Herder weitaus der Größte deutschen Geistes. Denn gewirkt hat er unendlich viel mehr als Kopernikus und Kant, seine ostpreußischen Landsleute, unendlich viel mehr auch als seine Rivalen in der deutschen Literatur, als Lessing, Goethe und Schiller. Fast die ganze Entwicklung, die der deutsche Geist im 19. Jahrhundert durchlaufen hat, der Idealismus und die Romantik, der Positivismus und der Naturalismus, sind in Herder vorgeformt und gehen in ihren Ausgängen auf ihn zurück. Und es ist nicht schwer, auch das, was die neueste Philosophie zu erarbeiten strebt, die Erkenntnis des Konkreten, bei Herder vorgebildet zu finden.

Herders Naturell war kein glückliches. Er war ein Mann von bezaubernder Liebenswürdigkeit des Geistes und des Herzens; aber er war ein Sadist, dem nur wohl wurde, wenn er andre quälen und verletzen konnte. »Man kam nie zu ihm«, sagt Goethe einmal, »ohne grenzenlos beglückt zu werden; man ging nie von ihm, ohne bitter gekränkt zu sein.« Diese Eigenschaft, die sich später unter dem Druck dauernder Enttäuschungen krankhaft auswuchs, besaß Herder damals schon. Eine »Hundereminiszenz« nennt Goethe seine Erinnerung an jenes Straßburger Zusammensein. Er litt namenlos unter Herders verletzendem Spott, aber er hielt treu bei ihm aus und war sein täglicher Gesellschafter im Krankenzimmer. Denn er fühlte und wußte, was er an Herder hatte, an der Liebenswürdigkeit seines innersten Wesens und an der beglückenden Fruchtbarkeit seines Geistes. Herder überschüttete ihn mit einer Fülle neuer und wesenhafter Erkenntnisse; er öffnete ihm die Tür, die aus der Enge des Zeitgeistes hinaus ins Freie einer neuen Wertung führte; er ließ ihn erst

sich selbst und seine dichterische Begnadung kennenlernen.

Was war es nun, was er durch Herder kennenlernte? Wiederum die Natur, die gleiche Natur, die er in der elsässischen Landschaft und die er im Erlebnis der Gotik kennenlernte. Durch Herder hat Goethe den Rationalismus des Rokoko überwunden. Durch Herder erfuhr er erstmals, daß Dichten und Denken, daß Kunst und Kultur keine Mechanik des Geistes sei, keine erlernbare Gesetzmäßigkeit, keine bloße Anwendung verstandesmäßiger Prinzipien, sondern Urform schöpferischer Natur, und daß sie weniger im genialen Einzelnen als dem Anwender dieser Prinzipien gelagert sei als vielmehr in der Unendlichkeit der instinktiv verfahrenden Menschheit selber. Herder war, wie er politisch gesprochen Demokrat war, auch in Dingen des Geistigen ein Mann des Volks, der den Glauben an die Güte der Natur in der Gesamtheit besaß und dem die gesunde Kraft seiner volklichen Ursprünge den höchsten Wertemaßstab gab für alles, was Wissenschaft oder Kunst hieß. Herder hat Goethe die Augen geöffnet für das Naturhafte in der Dichtung und hat in ihm endgültig all das zerbrochen, was noch an Gesetzestafeln des Rationalismus in ihm lebendig war. Er hat ihn das Volkslied kennen und schätzen lernen als die letzte und höchste Blüte aller Dichtung — das Volkslied, ein Begriff, den Herder erst eigentlich geschaffen hat, dasselbe, was er später die »Stimmen der Völker« nannte, den klingenden, singenden Urlaut der Natur. Da war nicht mehr von den Regeln und ihrer Anwendung die Rede, nicht mehr von irgend etwas Erlernbarem an der Dichtung, sondern alle Poesie stieg aus den tiefsten Tiefen der menschlichen Seele, der kollektiven mehr als der individualen, empor; und das Geheimnis der Form, der wunderbare Zusammenklang von Rhythmus, Metrum und Reim, lebte nicht mehr in der Schablone gekonnter Regel-

mäßigkeit, sondern im ewigen Fließen der menschlichen Dinge selber, im Blut des singenden Volkes, in der Entwicklung und Entfaltung seines innersten Schicksals. Noch ehe er die ihm selber gemäßere naturwissenschaftliche Betrachtung der Dinge ausbildete, lernte er durch Herder das Wesen der Geschichte kennen, in einer Tiefe, wie sie die nachfolgenden Generationen der deutschen Geschichtswissenschaften nicht mehr kannten.

So wie bei Herder alles aufs Sinnenhaft-Konkrete gerichtet war, so hielt sich auch sein tiefes Gefühl von der geschichtlichen Bedingtheit der Dichtung an konkrete historische Erscheinungen. Er machte damals Goethe mit dem apokryphen Ossian Macphersons bekannt, mit jenen von der Natur als ihrem Schicksal gesättigten melancholischen Gesängen, die nun für fast eine Generation der Deutschen der Inbegriff alles Dichterischen wurden; Werthers Leiden sind aus dem Geist dieser Gesänge geboren. Und er lehrte ihn ein tieferes Verständnis Shakespeares, als es bisher in Deutschland möglich gewesen. Herders wunderbare Gabe der sprachlichen Einfühlung, seine Fähigkeit, Wesenhaftes im Wort aufzufangen und so mit einigen Sätzen irgendeine der vielen Welten Shakespeares lebendig zu charakterisieren — sie hat Goethen den großen Engländer nähergebracht als alle gewandte Übersetzungskunst Wielands und als aller Rationalismus Lessings. Was er bisher nur an der Bibel und an Homer geahnt hatte, die Unendlichkeit einer sprachgewordenen Natur, das trat ihm nun in Shakespeare mit der ganzen Unmittelbarkeit seiner dramatischen Gegenwart entgegen. Und wie im Werther auf das Ossianerlebnis, so sollte er im Götz von Berlichingen auf sein Erlebnis Shakespeares schöpferisch antworten. Damals in der Leidenschaft seiner Straßburger Zeit freilich hat er weder auf epischem noch dramatischem Gebiet zu arbeiten Drang verspürt; er nahm nur auf, hörte das Neue und fühlte

es mit allen Fasern seiner Natur. Nur auf dem Gebiet lyrischen Schaffens kam es zu einem Durchbruch der neu erfühlten Erkenntnisse in die Sphäre eigensten Ausdrucks.

Der Grund, weshalb er gerade auf dem Boden des Lyrischen zuerst in der neuen Form zu dichten anfing, lag darin, daß er nach dem Weggang Herders unter dem Druck eines wesenhaft lyrischen Erlebnisses stand: seiner Liebe zu Friederike Brion, der Tochter des Pfarrers von Sesenheim. Goethe bedurfte immer der menschlichen Anlässe, wo er wesenhaft dichten sollte, und so war das »Sesenheimer Idyll« eine jener Gelegenheiten, an denen sich sein Dämon, sein menschlicher wie sein dichterischer Dämon, entzündete. Eine gelegentliche Bekanntschaft hatte ihn in das gastliche Haus geführt, wo er selbst Familie und Gesellschaft als lebendige Natur wiederfand; er kam in jugendlich-heiteren, durch den ländlichen Charakter der Situation belebten Verkehr mit der Familie, besuchte sie häufig von Straßburg aus, verbrachte dort viele Tage in Geselligkeit, Spiel und Tanz, und verliebte sich mit der ganzen Glut seines Wesens in eine der Töchter, in Friederike. Einige Sommermonate hindurch währte die Leidenschaft, dann brach sie plötzlich ab, ehe Goethe Straßburg verließ. Die Idylle endete tragisch. Goethe, der in Dichtung und Wahrheit über sein Verhältnis zu Friederike schrieb — einige der schönsten Seiten seiner Prosa — läßt uns selber im Zweifel, was der Grund des Bruches war. Jedenfalls hat Goethe, als er Straßburg verließ, von ihr Abschied genommen im Gefühl einer tiefen Schuld, die jener ähnlich war, die Faust Gretchen gegenüber hatte. Es war die größte Schuld, die Goethe nach seinem eigenen Gefühl auf sich geladen hatte; und sie lebte, von seinem Gewissen gehegt, sein ganzes Leben hindurch in ihm und ist die Keimzelle zu den schönsten und tiefsten seiner Dichtungen geworden. Damals, in

der Straßburger Zeit, ist das Sesenheimer Idyll, freilich vor seiner Wendung ins Tragische, der Anlaß zu seiner ersten Lyrik in der neuen Form geworden. Es handelt sich bei dieser Straßburger Lyrik Goethes nur um etwa ein Dutzend von Gedichten, um jene kleine Gruppe geselliger Lieder wie »Nach Mittage saßen wir junges Volk im Kühlen«, reiner Liebeslyrik wie »Ein grauer trüber Morgen« oder »Es schlug mein Herz: geschwind zu Pferde!«, meist durch Friederikes Namen an das Sesenheimer Erlebnis gekettet, und das einzig schöne, ewig junge Mailied »Wie herrlich leuchtet mir die Natur«. Im ganzen von Goethes Lyrik verschwinden diese wenigen Gedichte. Und doch sind sie in der Geschichte Goethes nicht nur, sondern auch in der Geschichte der deutschen Lyrik von größter Bedeutung: in ihnen vollzog sich jene große entscheidende Wendung vom Rokoko zum neuen Naturerleben, die durch Herder angebahnt war. Alles was wir in der deutschen Lyrik des 19. Jahrhunderts Großes und Lebendiges besitzen, Hölderlin und Mörike, die ganze Romantik, Eichendorff und Heine und das wenige, was heute den Namen Lyrik verdient, es lebt aus jener Straßburger Lyrik, in der sich erstmals das Lyrikon selber, das lyrische Element, seine Sprache gesucht und gefunden hat.

Schon setzt bei Goethe die Entwicklung zur denkbar größten Schlichtheit und Einfalt ein, im Versmaß und in der strophischen Form nicht weniger als im Gebrauch der Worte und Bilder. Der Dichter wie das Publikum, an das er sich wendet, sind andere geworden. Da ist vor allem nicht mehr die Bühne der Rokokogesellschaft, auf der sich das Gedicht vollzieht, sondern konkrete Wirklichkeit, »Junges Volk im Kühlen«; nicht mehr das Arkadien des Rokoko mit seinen idealischen Schäfern und Schäferinnen, sondern die Gegenwart der elsässischen Landschaft, und darin Goethe und Friederike, die von ihrer Liebe sprechen. Und was der Dichter aussagt, ist

kein facete dictum mehr, keine Pointierung, sondern ein einfaches Gefühl, aus der Situation ungezwungen sich ergebende Empfindung. Alles ist Natur geworden, was vorher Kunst, Künstelei gewesen war.
Entscheidend aber ist das neue, so völlig anders gewordene Verhältnis dieser Empfindung zum Wort, zur dichterischen Sprache. Nicht *über* einen Gegenstand, über eine Stimmung wird vom Dichter gesprochen; sondern die Stimmung spricht sich selber aus: sie lebt selber, gegenwärtig, im lyrischen Wort. Nicht darüber, sondern darin ist die Sprache. Noch hat diese Lyrik, vom Mailied etwa abgesehen, nicht den vollen Klang und Glanz der späteren Lyrik; dazu bedurfte es noch des hymnischen Erlebnisses; Gedichte wie die beiden »Wanderers Nachtlied« sind erst in Weimar möglich. Aber doch haben diese Gedichte schon durchaus den neuen Geist, das wesenhaft Herdersche Erlebnis in sich; sie geben das Schlichteste, das Natürlichste an Empfindung, aber sie geben es nicht reflektiert, nicht rational eingefangen und zergliedert, sondern lebendig in der Bewegtheit des Wortes selber, historisch vor unserm Ohr entstehend.
Im Mailied offenbart sich erstmals das neue lyrische Element in seiner vollen Reinheit:

Wie herrlich leuchtet
Mir die Natur!
Wie glänzt die Sonne!
Wie lacht die Flur!

Es dringen Blüten
Aus jedem Zweig
Und tausend Stimmen
Aus dem Gesträuch.

Und Freud und Wonne
Aus jeder Brust.
O Erd, o Sonne!
O Glück, o Lust!

O Lieb, o Liebe!
So golden schön,
Wie Morgenwolken
Auf jenen Höhn!

Da ist auch keine Spur mehr von reflektierender Sprache, keinerlei Brechung des Gegenstandes durch das Rationale. Fast bloß ein Stammeln, ein Aneinanderreihen von ekstatischen Ausrufen ist geblieben. Und doch geben diese sprachlichen Bruchstücke, diese vorgestoßenen Satzfetzen ein einheitliches, ein geschlossenes Bild! Von Zweierlei: ein Bild der morgendlichen Natur im Mai, und ein Bild der leidenschaftlichsten, beseligten Empfindung dieser Natur im Herzen des Singenden. Das Neue dieser Goetheschen Lyrik ist die Vereinigung zweier Provinzen in einem: er gibt die Natur im Empfinden des Dichters und er gibt gleichzeitig dies Empfinden des Dichters in der Schilderung der Natur. Und er erzielt die Wirkung dieser Vereinigung von Objektivem und Subjektivem mit der wesentlich neuen Handhabung der dichterischen Sprache. Diese Sprache hat den Morgen im Mai ebenso in sich aufgefangen wie das jubelnde Morgenglück des Dichters. Sie braucht nicht zu schildern, sie gibt einfach Gegenwart wieder, Gegenwart im Klang des Wortes:

O Mädchen, Mädchen,
Wie lieb ich dich!
Wie blickt dein Auge!
Wie liebst du mich!

So liebt die Lerche
Gesang und Luft,
Und Morgenblumen
Den Himmelsduft,

Wie ich dich liebe
Mit warmem Blut,

Die du mir Jugend
Und Freud und Mut

Zu neuen Liedern
Und Tänzen gibst.
Sei ewig glücklich,
Wie du mich liebst!

Einfacheres kann nicht gesagt werden; keine kühnen Bilder und Vergleiche werden vorgebracht; nur Gefühl wird ausgesprochen, aber so ausgesprochen, daß es in der Sprache selber lebt und daß diese Sprache vom innern Atem des Gesagten selber wogt und getrieben ist. Man kann das Neue an dieser Straßburger Lyrik nicht besser charakterisieren als mit dem Begriff der Melodie. Nicht die konkrete Singbarkeit des Liedes ist damit gemeint, so wie für uns, was aber ins Gebiet des historischen Zufalls gehört, viele Goetheschen Gedichte in der Schubertschen, Schumannschen, Brahmsschen Komposition lebendig sind. Gemeint ist vielmehr jener innere Atem des Gedichtes, wie ihn von allen Komponisten nur Hugo Wolf aufzufangen vermochte; jener innerste Rhythmus des Gefühls, der ins Wort gestiegen ist, das Wort beherrscht und gestaltet und der seine eigentliche Inkarnation im Leib der konkreten Sprache erhalten hat. Die Melodie, die im Mailied klingt, braucht nicht mit musikalischen Noten fixiert zu werden, kann es vielleicht gar nicht; aber doch ist sie vorhanden, einmalig und konkret. Freilich, auch diese innere Melodie ist kein Letztes und Absolutes. Sie hat, im Ablauf der Goetheschen Lyrik, selber ihre Entwicklung durchgemacht. In der Straßburger Zeit ist diese innere Melodie noch durchaus Bewegtheit, noch keine Form; mehr Freiheit des Ausdrucks als Gestalt. Wie der Gehalt dieser kleinen Dichtungen, das dreifache neue Erlebnis der Landschaft, Herders und Friederikes, noch mehr Verheißung als Erfüllung ist, bloße Bewegtheit mit

der Ahnung eines Ziels, so ist auch ihre Form noch mehr Verheißung als Erfüllung. Die Straßburger Lyrik ist Romantik, weil ausschließlich subjektive Bewegtheit; die fernere Entwicklung wird in weitem Bogen wieder zum Ziel der gefestigten klassischen Form streben. Aber die Straßburger Lyrik war ein notwendiger Anfang dieser Entwicklung. Ohne die darin gewonnene Freiheit der Natur und der naturhaften Bewegung wäre Goethes Lyrik im Rokoko verharrt und nie zur vollen Lebensfülle klassischer Form durchgedrungen.

III

In Straßburg hat sich bei Goethe der Durchbruch in das rein und wesenhaft Lyrische vollzogen. Das Lyrische ist von da an Ausdruck und Form seines Wesens selber, nicht mehr bloß wie bei andern das Mittel des Ausdrucks lyrischer Empfindung. Die Sprache wird gleichsam transparent: das Urlyrische schimmert schon durch den sprachlichen Vorgang hindurch. Bei den andern Lyrikern seiner Zeit, am deutlichsten bei Klopstock oder in Lessings Epigrammatik, vollzieht sich der lyrische Vorgang so, daß eine Klärung und Formung des gefühlten Gegenstandes gesucht und daß dann für ihn die adäquate sprachliche Form gefunden wird. Bei Goethe wird nun — und das bleibt nach ihm charakteristisch für das ganze lyrische Schaffen des 19. Jahrhunderts und der Gegenwart — die Klärung und Formung des Gegenstands gleichzeitig mit dem sprachlichen Vorgang, besser gesagt, im sprachlichen Vorgang selber gesucht und gefunden.

Das, was für die lyrische Sprache Goethes in der nachstraßburger Zeit charakteristisch ist, das ist nicht etwa die Kühnheit der gewählten Bilder und Vergleiche — er ist hierin viel bescheidener und maßvoller als Shakespeare oder auch als Byron; es ist

auch nicht die Selbständigkeit völlig neuer Wortbildungen und sprachlicher Assoziationen, wie Muttergegenwart, Wolkensteg, Führertritt, Einschiffmorgen, schlangenwandelnd, silberprangend, Blütentraum, Rettungsdank und andere, die charakteristisch sind für den Goethe des Titanismus. Diese Zeugmen geistig-sinnlicher Wortverbindung und Wortverschmelzung, dieser dauernde adjektivische Gebrauch des Präsenspartizips oder des Akkusativs des inneren Objekts, dies alles sind ja nur äußere Merkmale eines tiefinnerlichen Vorgangs, daß er nämlich die Sprache selber in ihrer organischen Entstehung auffängt, als bewegten Vorgang auffaßt, daß er das Wesen des Lyrischen in seiner Sprachwerdung sucht und daß er eben deshalb imstande ist, seiner lyrischen Sprache etwas von der Unmittelbarkeit des primären Gefühls mitzugeben.

Das bleibt von Straßburg an das Wesensmerkmal der Goetheschen Lyrik bis in die letzten Äußerungen seines Altersstils. In seiner Prosa hat Goethes Sprache, unter dem Druck seines klassischen Erlebnisses der italienischen Reise, später noch einmal eine krisenhafte Entwicklung durchgemacht. Es ist das jene Entwicklung, die gekennzeichnet ist durch die Kluft zwischen Wilhelm Meisters theatralischer Sendung und Wilhelm Meisters Lehrjahren und die eben in der Rückeroberung des statischen, des objektiv gefaßten Worts in der Prosa liegt. Werthers Leiden und die theatralische Sendung haben noch lyrisch bewegte Sprache; von den Lehrjahren an scheidet das Lyrikon aus Goethes Prosa aus; sie wird Sprache, die methodisch schon durch die Objektivität rationaler Fassung gegangen ist. Seine lyrische Sprache dagegen bleibt, was sie seit Straßburg geworden ist; sie bleibt Bewegtheit des organischen Körpers. Die Sprache des Siebzigjährigen kann nicht mehr die des Zwanzigjährigen sein; sie ist nach Temperament, Haltung, Inhalt älter, stiller, fester geworden. Aber in

ihrem Wesen bleibt sie dieselbe: sie schafft sich ihren Körper von innen heraus und bleibt darum Ausdruck organischer Bewegtheit.

Von Leipzig bis Straßburg hat sich Goethes Lyrik entwickelt; sie ist eine wesenhaft andere geworden; sie hat ihre innere Geschichte gehabt. Jetzt, nach Straßburg, wird sie einen derartigen Entwicklungsschritt wie den vom Rokoko in den Stil bewegter persönlicher Gegenwart nicht mehr machen. Darum muß sich von jetzt an auch unsre Betrachtungsweise ändern. Wir haben die lyrische Entwicklung von Leipzig und Straßburg rein historisch betrachten können als die geschichtliche Entwicklung seines Stils im Rahmen seines Lebens und seiner persönlichen Erfahrung, von der Starre schulmäßiger Überlieferung bis zur Bewegtheit des eigenen Ausdrucks. Künftig aber werden wir Goethes Lyrik zwar in ihrer geschichtlichen Entwicklung, diese aber nur an der Hand eines Querschnitts zu betrachten haben. Die Leipziger und die Straßburger Lyrik waren geschlossene Stilgattungen, einheitliche Schöpfungen aus einheitlichen Erlebnissen heraus. Jetzt aber geht Goethes Lyrik in die Breite; sie gewinnt die volle Mannigfaltigkeit seines Wesens, und ihre geschichtliche Entwicklung vollzieht sich nicht zuletzt in der Verschiebung und Umschichtung ihrer sachlichen Elemente. Wir haben es nun mit lyrischen Gattungen zu tun, die zwar in ihrem Wesen alle Ausdruck reiner Lyrik, die aber in ihrer geschichtlichen Existenz zugleich Ausdruck von verschiedenen Goetheschen Lebenszuständen sind. In Goethes lyrischem Leben werden die Perioden ausgedehnter, die Einschnitte weniger deutlich fühlbar. Die nachstraßburger Periode von 1771 bis 1775, das heißt bis zum Eintritt in Weimar, sind wir berechtigt als eine geschlossene Periode zu betrachten. Sie umfaßt die Jahre seiner Frankfurter Advokatur, seines Aufenthalts in Wetzlar, seiner Reisen am Rhein und durch die

Schweiz. Lebensinhaltlich sind es die Jahre seines literarischen Aufstiegs, des Götz von Berlichingen und seines Erfolges, des Verkehrs mit dem Darmstädter Kreis der Empfindsamen, des Werther-Erlebnisses und der Werther-Dichtung, der Bekanntschaft mit Klopstock, mit Basedow, mit Lavater und andern führenden Geistern seiner Zeit und endlich des Lili-Romans, seiner Liebschaft und Brautschaft mit der schönen Frankfurter Patriziertochter. Aber was in diesen so ungemein bewegten und mannigfaltig gefüllten Jahren lyrisch entstanden ist, das ist doch alles wie aus einem Guß, diktiert von der einen und gleichen inneren Lebensform, beseelt vom einen und gleichen Lebensatem des Titanismus. Sachlich freilich scheidet sich sein lyrisches Werk in einzelne Provinzen, deren wir ohne Mühe vier zu unterscheiden vermögen: das Lied im alten Leipziger und Straßburger Sinn, das symbolische Aperçu, den Hymnus des Titanismus und endlich die Anfänge des klassischen Inhalts.

Das erste und einprägsamste von Goethes neuen Gedichten dieser Periode sind die in unmittelbarer Fortsetzung des Straßburger Erlebnisses geschriebenen Lieder im Herderschen Sinne, die Volkslieder von der Art des umstrittenen »Rösleins auf der Heide«. Sie halten am deutlichsten die Tradition seines Schaffens aufrecht. Sie geben auch am deutlichsten Goethes Verhältnis zu seinem Publikum wieder, seine eigene literarische Haltung, jene gesunde, aus dem Volkstümlichen erwachsene und dem Volkstümlichen zugewandte Haltung des liedmäßigen Sängers, für die ihm Herder das Verständnis geweckt hatte. Es sind nur wenige Lieder dieser Art, die jene Periode zutage gebracht hat — wie denn überhaupt diese Lyrik, die am tiefsten ins deutsche Bewußtsein eingedrungen ist und die wir gewohnt sind als echtesten Goethe zu verstehen, numerisch und quantitativ den geringsten Raum in Goethes lyrischem

Schaffen einnimmt. Es handelt sich in dieser fünfjährigen Periode kaum um ein halbes Dutzend Lieder dieser Art: »Zigeunerlied«, »Das Veilchen«, »Christel«, »Der ungetreue Knabe« und »Der König in Thule«; aber es sind Lieder der reinsten und sichersten Form und zugleich des reinsten, gesündesten Empfindens. Daß Goethe dieses natürlichen Empfindens überhaupt fähig war, daß er, gesund, derb, unbefangen, bei aller Höhe des Geistes sich das ungebrochene natürliche Empfinden des Volks bewahrt hatte, und mit diesem Empfinden zugleich den natürlichen Urlaut geselliger Sprache, das dokumentiert die tiefste Kraft seines dichterischen Könnens: die unverfälschte Natur. Das gibt auch seinen geistigsten Gedanken und seinen künstlichsten, verkünsteltsten Formen die volle Resonanz gesunden Menschentums.

Was Goethes Gedichten den echten Goldklang klarer und ungebrochener Menschlichkeit gibt, das ist die Einfalt und die Schlichtheit ihrer inneren Melodie, die so durchaus anspruchslos und unter jedem Verzicht auf Geist und auf Ironie nach außen tritt. Nehmen wir ein Gedicht wie das von Mozartscher Innigkeit beseelte »Veilchen«, das in seiner inneren Melodie die spätere Schöpfung Mozarts voraussetzt und vorwegnimmt:

Ein Veilchen auf der Wiese stand,
Gebückt in sich und unbekannt,
Es war ein herzig's Veilchen.
Da kam eine junge Schäferin
Mit leichtem Schritt und muntrem Sinn
Daher, daher,
Die Wiese her, und sang.

Alles ist reine Natur, Landschaft und Situation, Blume und Mensch. Keine Reflexion, keine Überlegenheit des Gebildeten, keine Ironie trübt die pastellklare Helligkeit des Bildes. Klar und durchsichtig, einfach, wie die Situation sie gibt, ist selbst

die tragische Symbolik des Bildes, unaufdringlich, einfältig und eindeutig. Alles gibt die geschaute Natur selber. Und das Lied der Schäferin ist unmerklich aus den metaphysischen Hintergründen des Stoffes übergegangen in die Melodie des Gedichtes und betont so die wundersame Einheit der schaffenden und der geschaffenen Natur.

Oder dann die Perle dieser ganzen Periode, der »König in Thule«! Es ist eines der größten und tiefsten Gedichte der Menschheit, und in der Reihe der Goetheschen Schöpfungen zugleich ein Muster für die vollendete Reife künstlerischer Absicht und dichterischer Technik, zu der der damals erst Vierundzwanzigjährige sich aufgeschwungen hatte. Wie ist hier das Goethesche Urerlebnis der Treue, besser gesagt der Dauer, erlebt im Symbol von Weib und Wein, den beiden Steigerungsmöglichkeiten individualen Lebens, verschmolzen mit der untragischen, antik-klassischen Tiefe des Todesgedankens, Bild geworden in dieser schlichten Zeichnung voll konkreter Anschaulichkeit! Wie ist diese bildhafte Zeichnung wiederum reiner Gesang, Melodie geworden in den langsam schreitenden Vierzeilern mit ihren spondeisch empfundenen Jamben. Ohne jede Problematik des Inhalts oder der Form steht das Gedicht da in vollendeter Einfachheit, aber auch in vollendeter Tiefe, ein Lied bloß, das vielen Millionen vertraut und lieb geworden ist, die seine Tiefe nicht ahnten und nicht zu ahnen brauchten, die aber, wenn sie es sangen, teilgenommen haben an der Unendlichkeit eines großen Lebensgefühls.

Als singbares Lied hat Goethe damals auch das Naturgefühl dichterisch zu empfinden und zu gestalten gesucht. Freilich ohne zum Ziel einer reinen Leistung gekommen zu sein. In seinen Briefen etwa oder in seiner damaligen dichterischen Prosa, wie im Werther, hat er Stellen des intensivsten und eines genial wiedergegebenen Naturempfindens; seine Lyrik

vermag damals das Wunder der erfühlten Natur noch nicht mit der gleichen Lebhaftigkeit zu fassen wie den seelischen Stoff; erst in Weimar, in den ersten Jahren mit Charlotte von Stein gewinnt er auch hier den vollendeten Stil. Was ihm damals im Wege stand, das war das hymnische Erlebnis des Titanismus, die Übersteigerung des Naturgefühls ins Kosmische. Charakteristisch dafür ist ein Gedicht wie Herbstgefühl:

Fetter grüne, du Laub,
Am Rebengeländer
Hier mein Fenster herauf!
Gedrängter quellet,
Zwillingsbeeren, und reifet
Schneller und glänzend voller!
Euch brütet der Mutter Sonne
Scheideblick, euch umsäuselt
Des holden Himmels
Fruchtende Fülle,
Euch kühlet des Mondes
Freundlicher Zauberhauch,
Und euch betauen, ach!
Aus diesen Augen
Der ewig belebenden Liebe
Vollschwellende Tränen.

Das ist schließlich nichts anderes als das Naturgefühl des »Ganymed«: das Hingerissensein der Seele vom schöpferischen Vorgang der Natur und gleichzeitig wieder das Umdeuten des Naturhaften ins Seelische. Nur wo Goethe damals eine ihm neue, eine große und prononciert schöne Natur erlebte, wie im Sommer 1775 auf dem Züricher See, findet er über das Hymnische hinaus neue Töne und Ausdrucksformen. Er erlebt sogar mit Bewußtsein, was das Charakteristische seiner späteren Naturlyrik sein wird: das Ausscheiden, das Verdrängen des unmittelbar Seelischen und damit die in reiner Anschauung gewonnene Hinwendung zur reinen, zur seienden Natur:

Aug, mein Aug, was sinkst du nieder?
Goldne Träume, kommt ihr wieder?
Weg, du Traum! so gold du bist:
Hier auch Lieb und Leben ist.

Das symbolische Aperçu, haben wir gesagt, ist neben der Herderschen Liedform die zweite von Goethes neuerrungenen lyrischen Grundformen. Auch diese Form, wie die des Liedes, hat ihn sein ganzes Leben hindurch begleitet, sie ist später sogar, in der Spruchweisheit des Alters, eine der bestimmendsten Formen von Goethes Lyrik geworden. Es handelt sich dabei um eine typisch Goethesche Lebensform, um die Neigung des Gelegenheitsdichters, einen zufälligen Lebensausschnitt symbolisch zu werten und seinen Sinn in einer prägnanten, durchaus sinnenfälligen Formel aufzufangen. Dahin gehören Gedichte wie das frühe »Adler und Taube« oder wie das geniale »Der neue Amadis«, in dem Goethe an einem Bild der mittelalterlichen Mythologie und in der sporenklirrenden Versform des Rokoko das eigene Schicksal der Phantasie lebendig zu machen sucht.

Diese sprühende Laune des Empfindens und der Erfindung ist auch das Merkmal der dritten und entscheidenden Gruppe seiner Gedichte aus diesen Jahren des Titanismus, der Hymnen. In ihnen vor allen strömt sich das volle und ungebrochene Lebensgefühl des Titanen aus, sein kosmisches Selbstgefühl wie seine pathetische Naturvergötterung. In Dichtung und Wahrheit erzählt Goethe, wie er damals nach der Rückkehr von Straßburg nach Frankfurt, von Reue und inneren Vorwürfen gequält, Beruhigung für sein Gemüt nur unter freiem Himmel finden konnte, »in Tälern, auf Höhen, in Gefilden und Wäldern«. Die Freunde nannten ihn damals den Wanderer, und er selber hat diesen Namen in einer Reihe von Gedichten festgehalten. Von Frankfurt zog es ihn bald nach Homburg, bald durch den Taunus, bald zu den neugewonnenen Darmstädter Freunden. »Ich ge-

wöhnte mich«, schreibt er in Dichtung und Wahrheit, »auf der Straße zu leben und wie ein Bote zwischen dem Gebirg und dem flachen Lande hin und her zu wandern. Oft ging ich allein oder in Gesellschaft durch meine Vaterstadt, als wenn sie mich nichts anginge, speiste in einem der großen Gasthöfe in der Fahrgasse und zog nach Tische meines Weges weiter fort. Mehr als jemals war ich gegen offne Welt und freie Natur gerichtet. Unterwegs sang ich mir seltsame Hymnen und Dithyramben, wovon noch eine, unter dem Titel Wanderers Sturmlied, übrig ist. Ich sang diesen Halbunsinn leidenschaftlich vor mich hin, da mich ein schreckliches Wetter unterwegs traf, dem ich entgegen gehen mußte.«

Wenige Wochen schon nach seiner Rückkehr aus Straßburg entstand dieser prachtvolle Hymnus, der erste in der Reihe seiner großen titanischen Lyrik.

Wen du nicht verlässest, Genius,
Nicht der Regen, nicht der Sturm
Haucht ihm Schauer übers Herz.
Wen du nicht verlässest, Genius,
Wird dem Regengewölk,
Wird dem Schloßensturm
Entgegen singen,
Wie die Lerche,
Du da droben!

Nur in vieren seiner titanischen Hymnen erreicht Goethe die volle Höhe der Meisterschaft. Es sind dies »Mahomets Gesang«, »Ganymed«, »An Schwager Kronos« und »Prometheus« [zu denen sich dann in seiner ersten Weimarer Zeit als fünftes die »Grenzen der Menschheit« gesellen werden]. Sie gehören zum Teil dramatischen Entwürfen dieser Zeit an, dem Mahomet und dem Prometheus, und sie haben aus dieser ihrer Herkunft die Klarheit der dramatischen Situation und die monologische Führung der Rede in die lyrische Welt mit herübergerettet. Es sind vier innere Goethe-

sche Existenzformen, die hier Wort und Bild geworden sind: der Geschichtspantheismus in Mahomets Gesang, der Glaube an die mit Naturgewalt sich vollziehende geschichtliche Wirkung des großen Menschen; der Naturpantheismus im Ganymed, der Glaube an die innige metaphysische Verbundenheit des fühlenden Subjekts mit dem Ganzen der all-liebenden Natur; der stoische Lebens-gleichmut im Schwager Kronos, das heitere Sichhingegeben-Wissen an das Wunder der endlichen Zeit, an den nie verweilenden Augenblick; und endlich der atheistische Lebenstrotz des Titanen im Prometheus, das Aufbäumen des Leidenden, des Weinenden, des sich freuenden und genießenden Menschen gegenüber dem allmächtigen Schicksal, das volle Selbstgefühl des Titanismus. Zusammengehalten zu einer inneren Einheit sind alle vier Dichtungen nicht nur durch die einheitliche Stimmung des Überlebensgroßen, des Titanischen, sondern mehr noch formal, durch die Einheitlichkeit des Stils, durch die klare Freskostimmung der Sprache, das Breitausladende, heftig Akzentuierte, die Musikalität der gerundeten Phrase.

Ab denn, rascher hinab!
Sieh, die Sonne sinkt!
Eh sie sinkt, eh mich Greisen
Ergreift im Moore Nebelduft,
Entzahnte Kiefer schnattern
Und das schlotternde Gebein —
Trunknen vom letzten Strahl
Reiß mich, ein Feuermeer
Mir im schäumenden Aug,
Mich geblendeten, taumelnden
In der Hölle nächtliches Tor!
Töne, Schwager, das Horn,
Raßle den schallenden Trab,
Daß der Orkus vernehme: ein Fürst kommt!
Drunten von ihren Sitzen
Sich die Gewaltigen lüften.

Das ist echtester Goethe. Solche Melodie hat er nicht von Herder und nicht bei Klopstock lernen können. Das war Melodie seines innersten Schicksals, kontrapunktisch gehalten von der Fülle der Gesichte, die ihn damals bedrängten in jenen seligunseligen Jahren einer entfesselten Genialität. Denn in jenen sprudelnden, rasenden Rhythmen der titanischen Hymnen klingt noch viel Tieferes, noch viel Breiteres mit als der Wortlaut der Dichtungen: die Leiden des jungen Werther, die blutende Zerrissenheit der Stella, und Clavigo und endlich der Faust, der eben damals in seinen ersten klingenden Anfängen konzipiert war, die beginnende Tragödie seines inneren Menschen.

Die Vielseitigkeit überhaupt ist es, die charakteristisch wird für die Lyrik dieser Frankfurter Periode: daß nicht nur der sonore Klang des Volkslieds in ihm lebendig ist, sondern daneben die Possen- und Farcenstimmung seiner symbolischen Dichtungen, seiner Grotesken und Invektiven, und daneben wiederum der hohe Stil des Titanismus mit seiner Gluckschen Melodie; das eben macht den ganzen Goethe dieser beginnenden Reife aus. Und neben der Vielfalt dieser drei inneren Welten öffnen sich schon die Möglichkeiten neuer Steigerungen: die Eroberung des Naturbildes kündigt sich an und — seltsam genug — auch schon das große Lebenswerk der klassischen Form.

Unter den vielen Gedichten dieser Periode findet sich ein einziges, das über den Titanismus des Werther-Goethe hinausreicht in ein Schicksal, das erst seinen späteren Jahren beschieden sein sollte. Es ist überschrieben »Der Wandrer« und, in freien Trochäen, gehalten in der Form eines Dialogs zwischen dem Wandrer und einer jungen Frau, den Knaben auf dem Arm. Der Schauplatz aber ist das ferne, damals erst geahnte Land, das ihm die Erlösung von allen Irrtümern der Jugend bringen sollte, Italien, eine romantisch unbestimmbare Gegend am Golf von Neapel. Es ist, inmitten der Produkte des

Titanismus, ein höchst seltsames Gedicht: jugendlich gelockert in der Diktion wie in der Empfindung nimmt es doch Elemente der späteren, der italienischen Mannesreife vorweg: Töne sind angeschlagen, wie er sie erst durch Frau von Stein wird kennenlernen: die Ruhe, die Mäßigung, die stille in sich gesicherte Anschauung reiner Menschlichkeit. Denn nichts Titanisches wird hier erstürmt, keine überbetonte Gewalt der Empfindung wird angeschlagen. Dafür aber tritt das sehende Auge zum erstenmal in jener hellen bestimmten Klarheit in Erscheinung, die charakteristisch sein wird für den nachitalienischen Goethe:

Spuren ordnender Menschenhand
Zwischen dem Gesträuch!
Diese Steine hast du nicht gefügt,
Reichhinstreuende Natur! ....
Von dem Moos gedeckt ein Architrav!
Ich erkenne dich, bildender Geist!
Hast dein Siegel in den Stein geprägt.....
Eine Inschrift, über die ich trete!
Nicht zu lesen!
Weggewandelt seid ihr,
Tiefgegrabene Worte,
Die ihr eures Meisters Andacht
Tausend Enkeln zeugen solltet.

Zum erstenmal sieht er, mit seines Geistes Aug, was ihm später das entscheidende Lebenselement werden sollte: das Klassische, das Antike; und schon sieht er es in jener wunderbaren Ruhe reiner Menschlichkeit, in der er es später, von Frau von Stein geführt, erleben und gestalten soll.

Süß ist deine Ruh!«

sagt der Wandrer dem schlafenden Knaben:

Wie's, in himmlischer Gesundheit
Schwimmend, ruhig atmet!

Du, geboren über Resten
Heiliger Vergangenheit,
Ruh ihr Geist auf dir!
Welchen der umschwebt,
Wird in Götterselbstgefühl
Jedes Tags genießen.
Voller Keim! blüh auf,
Des glänzenden Frühlings
Herrlicher Schmuck,
Und leuchte vor deinen Gesellen!
Und welkt die Blütenhülle weg,
Dann steig aus deinem Busen
Die volle Frucht
Und reife der Sonn entgegen! ....
Leb wohl!
O leite meinen Gang, Natur!
Den Fremdlings-Reisetritt,
Den über Gräber
Heiliger Vergangenheit
Ich wandle.
Leit ihn zum Schutzort,
Vorm Nord gedeckt,
Und wo dem Mittagsstrahl
Ein Pappelwäldchen wehrt.
Und kehr ich dann
Am Abend heim
Zur Hütte,
Vergoldet vom letzten Sonnenstrahl,
Laß mich empfangen solch ein Weib,
Den Knaben auf dem Arm!

Das ist Goethes Wunschbild vom Leben gewesen, für ihn unerreichbarer noch als die Natur des Titanen: die ruhige, gesunde Genügsamkeit im Bezirk des rein Menschlichen. Es gehört zu den Rätseln der schaffenden Natur, zu den Wundern, deren eben das Genie fähig ist, daß Goethe dies sein ewiges Wunschbild zu einer Zeit geahnt und gesehen hat,

da seine ganze Natur so durchaus andre Wege ging. Zehn Jahre später, noch vor Italien, wird er anfangen, in antikem Versmaß zu dichten. Aber das ist dann schon der Goethe der Iphigenie und des Tasso, der auf einen weiten Weg innerer und äußerer Bildung zurücksehen kann. Jetzt, im Jahr 1772, vor den Hymnen noch, wirkt diese Beschwörung des Klassischen wie eine Vision, wie eine Prophetie kommender Tage, zugleich wie eine Bestätigung der zeitlosen Einheit, in der das Genie zu leben vermag.

IV

Den Titanismus hat Goethe von Frankfurt mit nach Weimar gebracht als die innere Lebensform, auf der er und sein lyrisches Empfinden und Schaffen damals wesentlich ruhten. Er hat auch in der ersten Weimarer Zeit, bis in den Anfang der achtziger Jahre herein, gelegentlich noch im Sinn und Stil des Titanismus gedichtet: die »Harzreise im Winter« gehört in diesen Kreis, der »Gesang der Geister über den Wassern«, das Göttliche, die Ode an die Phantasie, vor allem aber die tiefste der Dichtungen des Titanismus, die »Grenzen der Menschheit«. Goethe hielt dabei auch das Wesentliche seines titanischen Stils fest: das Überlebensgroße der Anschauung, das überbetonte Empfinden und endlich das Weite, Breitausladende des Ausdrucks. Aber in der inneren Form, in der Stofflichkeit des Gedankens und des Empfindens, ist doch eine fühlbare Wandlung eingetreten.

Wenn der uralte,
Heilige Vater
Mit gelassener Hand
Aus rollenden Wolken
Segnende Blitze
Über die Erde sät,
Küß ich den letzten

Saum seines Kleides,
Kindliche Schauer
Treu in der Brust.

In solchen Versen liegt nichts mehr vom Hedonismus des Ganymedschen Lebensgefühls, nichts mehr vom Lebenstrotz des Prometheus oder vom Lebensübermut des Schwager Kronos. Es ist, als habe der Titanismus sich in sich selber aufgelöst, als sei er, noch in der alten Körpergestalt, doch schon eingetreten in eine fremde Seinswelt, der Titan in den heiligen Tempelhain der Iphigenie. Über den neuen Gedichten des Titanismus liegt schon etwas von jener Stille, die er bei Frau von Stein kennenlernte, von jener Sicherheit der Anschauung, die er sich damals aneignete, als er von der beseelten Natureroberung zur geistigen Naturerkenntnis weiterschritt, etwas von jener frommen spinozistischen Daseinsruhe, die ihm — eine vertiefte Form des Titanismus — eben damals aufgegangen war. Vom Ganymed und Prometheus führte kein direkter Weg in den Bezirk der späteren klassischen Form: nur die stille Demut einer schon naturwissenschaftlich unterbauten Anschauung, wie sie Goethe in jener zweiten, der Weimarer Periode seines Titanismus gewonnen hat, öffnete ihm den Weg in die autonome Form.

Eine dem Titanismus parallele Entwicklung nahm Goethes Lyrik damals auch in einem andern, gleichfalls aus der Frankfurter Zeit stammenden Stoffbezirk, dem des erzählenden, des schildernden Gedichts. In seiner letzten Frankfurter Zeit hatte er an dem Fragment, den »Fetzen«, wie er sie nannte, des Ewigen Juden gearbeitet, und Stoff und Form dieser seiner leidenschaftlichsten Dichtung hielten ihn noch lang gefesselt, als er die Dichtung selber als unausführbar aufgegeben hatte. Ein Stoff, der von innigster persönlichster Teilnahme glühte und der gleichwohl den Charakter des Epischen, des Objektiven trug, der

entsprach durchaus der Welt des Titanismus mit ihrer Doppelexistenz der kosmischen Weite und der subjektiven Bedingtheit. Und ebenso entsprach dem Titanismus die Form des genialischen alten deutschen Knittelverses, den der erzählende Goethe damals bevorzugte, und der ja im Grund genommen von demselben heißen Atem getragen war wie die freien Rhythmen des Ganymed und des Schwager Kronos.

Und wie ich dich, geliebter Leser, kenne,
Den ich von Herzen Bruder nenne:
Willst gern vom Fleck und bist so faul,
Nimmst wohl auch einen Ludergaul,
Und ich, mir fehlt zur Nacht der Kiel,
Ergreif wohl einen Besenstiel.
Drum hör es denn, wenn dir's beliebt,
So kauderwelsch, wie mir der Geist es gibt.

Es ist ein zutiefst formales, ein technisches Problem, um das es sich beim Goetheschen Knittelvers handelt, ein Problem des dichterischen Ausdrucks. Der Knittelvers, die Haupt-Versform des Urfaust, dieser locker gefügte Vers mit seiner Erdnähe und seiner persönlichen Wärme, war damals für Goethe das gegebene Mittel, seelischen Stoff im welthaften Gegenstand wiederzugeben. Schon in der ersten Weimarer Zeit hat er wieder nach dieser Form gegriffen, in Hans Sachsens poetischer Sendung, die noch fast ganz im Stil des Ewigen Juden gehalten ist und die wie jener den Versuch macht, ein Persönliches, eine lebendig erfühlte Gegenwart eigensten Schicksals aus dem objektiven, im treuherzigen Holzschnittstil gehaltenen Bild abzulesen. Hans Sachsens poetische Sendung hat freilich schon nicht mehr das ausschweifend Geniale des Ewigen Juden, weder in der Gesinnung noch in der Diktion; diese Dichtung liegt schon im Schatten des neuen Weimarer Erlebnisses, der durch Frau von Stein gewonnenen Stille einer inneren

Befriedung: der genesende, der heimkehrende Orest ist ja nun an die Stelle des rastlos wandernden Juden getreten, und die sprachliche Form, die dem titanischen Ahasver gemäß war, versagt gegenüber dem neuen Erleben. Am Ende dieser ersten Weimarer Periode steht an der Stelle, die zu ihrem Beginn der Ewige Jude einnahm, eine andere Gestalt, der Bruder Humanus aus den Geheimnissen, die neue für Goethe bedeutsame Verkörperung der Idee Herder. Schritt für Schritt vermögen wir den Weg zu verfolgen, den Goethes Lyrik vom Ewigen Juden bis zu den Geheimnissen genommen hat. Da ist zunächst das große Gedicht auf Miedings Tod, das die Gegenwart seines Weimarer Theaterlebens ins Symbolische hebt und dessen gemilderter Knittelvers sich schon dem Blankvers, dem fünffüßigen Jambus nähert. Es folgt Ilmenau, mit dem wir uns noch zu beschäftigen haben werden, das große Beispiel seiner resümierenden Lyrik; und es folgt die berühmte »Zueignung« seiner Lyrischen Sammlung: »Der Morgen naht, es scheuchten seine Tritte . . .«, das ganz aus der Welt des Humanus heraus gedacht und geformt ist. Es ist zunächst, äußerlich genommen, die Entwicklung zur neuen Form der Goetheschen Anschauung, die wir hier verfolgen, jener schon dem Klassizismus genäherten Anschauung, die festere Form verlangt als den explosiven Knittelvers. Die Zueignung ist in Stanzen, in Ottaverime, geschrieben, der gleichen Vers- und Strophenform, die auch die Geheimnisse einhalten. Noch ist diese Form nicht klassisch, weder im Metrum noch in der inneren Lebenshaltung, aber sie ist doch schon romanisch, italienisch, und kennzeichnet so die innere Entwicklung, die Goethe damals nahm, den Übergang zum neuen Erlebnis der italienischen Reise. Das tiefere Gesetz aber, unter dem sich damals auch diese formale Entwicklung vollzogen hat, war ein viel innerlicheres, das nicht nur sein dichterisches Schaffen, sondern sein ganzes Wesen berührt hat:

die entsagende Liebe zu Frau von Stein und die Wandlung seines sittlichen und seines geistigen Charakters, die sie im Gefolge hatte. Über 10 Jahre, vom Winter 1775 bis zum Frühherbst 1786, hat Goethe unter dem Einfluß dieser seltenen Frau gestanden, und sein ganzes Sein und Schaffen während dieser Periode trug den Stempel dieser seiner schönsten, dauerndsten und lebendigsten Liebe. Es war das keine jener Liebschaften, die ihn in buntem Wechsel während seines ganzen Lebens zu begleiten pflegten und deren er zur Lockerung seines Wesens zu bedürfen schien. Was ihm die Liebe zu dieser um sieben Jahre älteren, gereiften Frau bedeutete, das war viel mehr Läuterung und Festigung als Lockerung seines Wesens. Sein Noviziat hat Goethe gelegentlich diese Zeit genannt, und in der Tat, bei aller Leidenschaftlichkeit seines damaligen Empfindens, ist seine hoffnungslose Liebe zu Frau von Stein mehr geistige Schule als Sinnengenuß gewesen, mehr Zucht als Erfüllung. Wir kennen diese Liebe in allen Phasen ihrer Entwicklung, denn wir besitzen [ein unschätzbares Dokument objektivster Haltung] Goethes Briefe an Frau von Stein aus allen jenen Jahren, vom rückhaltlosesten seelischen Erguß bis zum bloßen Referat des Hofklatsches, von der weitschweifigen fremdsprachigen Abhandlung bis zum kleinen unliterarischen Zettel, womit er gelegentlich eine Spargelsendung an die Freundin begleitete. Diese wunderbare Briefsammlung ist gleichsam ein Epos vom inneren Menschen Goethe, und zugleich eine Art von Fieberthermometer, woran sich alle wechselnden Stadien seiner inneren Entwicklung jener Jahre ablesen lassen. Denn die Liebe zu Frau von Stein war keine einmalige und gleichbleibende Emotion Goethes; sie war selber Schicksal und sich entwickelnde Geschichte mit wechselnder Temperatur und mit wechselnder Zielsetzung, und wie an der sich entfaltenden Lyrik dieser Jahre, so läßt sich auch an der

Kette dieser Briefe Goethes innere Entwicklung und ihr Sinn ablesen, der Weg, den er vom Titanismus zum Klassizismus genommen, der Weg der persönlichen Entsagung, der Stille und des Maßes, den ihn Frau von Stein geführt hat.

Was die Lyrik dieser Jahre von der vorausgehenden unterscheidet, das ist eben ihre Wurzel im Erlebnis der Liebe zu Frau von Stein, denn keines dieser zahllosen Gedichte zwischen 1775 und 1786 ist außerhalb der Atmosphäre dieser Liebe entstanden. Was aber sachlich und formal diese Liebe für Goethes Lyrik bedeutet, das läßt sich zunächst zusammenfassen unter einer einzigen seelischen Haltung, die erst mit Frau von Stein in Goethes seelisches Leben eintrat, die Reflexion, die ewige Forderung: zu verstehen und verstanden zu werden, die von da an sein ganzes seelisches Leben und damit den Urgrund seines lyrischen Schaffens bestimmt. Verstehen und verstanden zu werden, kein Begriff kehrt in den Briefen an Frau von Stein häufiger wieder als dieser: »Ich hab viel über mich nachgedacht«, heißt es immer wieder. Und dieses Verstehen und Verstandenwerden — es war ja auch die Haltung, aus der damals sein erwachendes naturwissenschaftliches Erkennen strömte — diese innerlichste Form der Liebe, der reine Zusammenklang der Seelen, hat nun in seine Lyrik das neue konstitutive Element getragen, jene unendlich weiche Note der Hingebung und des Geöffnetseins, die allein imstande war, den subjektiven Überschwang des Titanismus aufzulösen und ihn leise und unmerklich in jene objektive Haltung überzuführen, in der allein klassische Form möglich war. Schon in den ersten Monaten seines Verhältnisses zu Frau von Stein klingt diese nun alles beherrschende seelische Note an, in dem großen und entscheidenden ersten Gedicht an Frau von Stein: »Warum gabst du uns die tiefen Blicke?« Schon damals fühlt er, was ihn von den andern trennt und was ihn einsam macht:

Ach, so viele tausend Menschen kennen
Dumpf sich treibend, kaum ihr eigen Herz,
Schweben zwecklos hin und her und rennen
Hoffnungslos in unversehnem Schmerz . . .

Und er sieht auch, was ihn in seiner Liebe von den andern unterscheidet, daß ihm und der Freundin »das wechselseitige Glück versagt« ist, das die dumpfe Menge der Durchschnittlichen beglückt, »uns zu lieben, ohn' uns zu verstehen«. Das Verstehen tötet das Glück, das nur im Unbewußten, im Unterbewußten zu gedeihen vermag, und doch ist es das heilige Vorrecht der Geistigen, der ewig Glücklosen. Und mit dem Bewußtsein dieses seines großen glücklosen Schicksals wendet er sich an die Freundin und zieht dankbar das Resümee dessen, was sie und ihre Liebe ihm in der großen glücklosen Zeit gewesen war:

Sag, was will das Schicksal uns bereiten?
Sag, wie band es uns so rein genau?
Ach du warst in abgelebten Zeiten
Meine Schwester oder meine Frau.
Kanntest jeden Zug in meinem Wesen,
Spähtest, wie die reinste Nerve klingt,
Konntest mich mit einem Blicke lesen,
Den so schwer ein sterblich Aug durchdringt.
Tropftest Mäßigung dem heißen Blute,
Richtetest den wilden, irren Lauf,
Und in deinen Engelsarmen ruhte
Die zerstörte Brust sich wieder auf . . .

Das war, was ihm Frau von Stein gegeben hat, das wunschlose Verstehen, die reine schwesterliche Güte der Iphigenie, vor der nun die Eumeniden seiner zerrissenen Natur flohen. In zahllosen Versen hat sich Goethe in jenen zehn Jahren an die Freundin gewandt, aber sie sagten im Grunde nichts anderes, als jenes große Gedicht der ersten Enthüllung, jener Hymnus auf ihr liebevolles Verstehen und Verstandensein.

Von hier, von dieser neuerworbenen seelischen Grundlage aus, hat nun Goethe auch Natur und Schicksal in viel tieferer und stillerer Weise begriffen als zuvor. Das Mondlied aus der ersten Weimarer Zeit [»Füllest wieder Busch und Tal Still mit Nebelglanz«] ist kennzeichnend für sein neues Naturgefühl. Da ist nichts mehr von der unendlichen Weite der ganymedischen Natur; es ist die konkrete, die gegebene Landschaft, Busch und Tal an der Ilm, aber über dieser Landschaft liegt gleich dem Mondlicht der Nebelglanz eines tiefen seelischen Verstehens:

Selig, wer sich vor der Welt
Ohne Haß verschließt,
Einen Freund am Busen hält
Und mit dem genießt,
Was, von Menschen nicht gewußt
Oder nicht bedacht,
Durch das Labyrinth der Brust
Wandelt in der Nacht.

Sein Naturerlebnis gewinnt jetzt die tiefe seelische Resonanz, das Vibrierende im Ton, die stille Trauer in der inneren Haltung. Die beiden Wanderers Nachtlieder »Der du von dem Himmel bist« und vor allem das zweite, spätere, die unerreichte Perle Goethescher Lyrik »Über allen Gipfeln ist Ruh«, sind charakteristisch für dies sein neues, aus dem Psychischen gezogenes Naturerleben jener Jahre.

Aber auch seine andern, in Straßburg und Frankfurt eroberten lyrischen Formen, die Ballade im Herderschen Sinn und der resümierende Spruchvers, treten nun in den Schatten des neuen, durch Frau von Stein bestimmten seelischen Erlebens. Zwei seiner schönsten Balladen entstammen jener Zeit, der Erlkönig und namentlich der Fischer [»Das Wasser rauscht, das Wasser schwoll, ein Fischer saß daran«]. Sie geben das Naturerlebnis schon nicht mehr aus dem reinen Gefühl, sondern aus der konkreten Anschauung, aber

sie füllen das konkret Angeschaute bis an den Rand mit seelischem Stoff. Die Natur wird, wie das Schicksal der gewonnenen Freundin, zu einem seelischen Zustand, zu jenem Tempelbezirk der Iphigenie, in dem das Gequälte und Gehetzte menschlichen Daseins die endliche Ruhe und Befriedung findet:

Ach wüßtest du, wie's Fischlein ist
So wohlig auf dem Grund,
Du stiegst herunter, wie du bist,
Und würdest erst gesund . . .

Aber auch dieser Pantheismus ist ihm nur ein Weg zum Gesetz der Form, ein Weg aus dem Allgefühl des Titanismus in seine neue Haltung des Maßes, des Verzichts und der Entsagung. In der letzten Periode seiner Freundschaft mit Charlotte von Stein, schon in der Periode der inneren Festigung, schrieb er die Ballade vom Sänger, das Resümee gleichsam seiner neuen Haltung des Verzichts zugunsten der aus der reinen Natur geflossenen Form. Wie der Sänger die Last des Besitzes von sich weist und zum Genuß der flüchtigsten Gelegenheit greift, dankbar für das, was ihm die Natur gegeben, so hat Goethe damals in der Beschränkung das Gefühl der Unendlichkeit gefunden und die Weite des titanischen Erlebnisses eingefangen in konkretes persönliches Schicksal und gestaltet in begrenzter aber sicherer Form. Das war die Reife, die er Frau von Stein dankte.

Gereift freilich ist auch das Verhältnis zur Freundin selber mit den Jahren, gereift und eben damit, wie es in der Natur des Lebens liegt, dem Ende näher geführt. Die große Aufgabe des Maßes, der Form, der inneren und der äußeren Haltung, die Frau von Stein an ihm zu vollziehen hatte, war vollzogen; der Sinn des Verhältnisses war erfüllt. Unter den Gedichten aus dem letzten Jahr dieser Periode, 1786, steht die an die Freundin gerichtete Stanze:

Gewiß, ich wäre schon so ferne, ferne,
So weit die Welt nur offen liegt, gegangen,
Bezwängen mich nicht übermächt'ge Sterne,
Die mein Geschick an deines angehangen,
Daß ich in dir nun erst mich kennen lerne.
Mein Dichten, Trachten, Hoffen und Verlangen
Allein nach dir und deinem Wesen drängt,
Mein Leben nur an deinem Leben hängt . . .

Die Form dieser Stanze mündet ein in den Kreis des Humanus-Erlebnisses, in die neue Welt des Humanismus. Sie ist auch charakteristisch für den Goethe aus dem Ende dieser Periode: immer ruhiger, stiller und fester ist sein Empfinden geworden, immer wissender und verstehender sein eignes Leben. Noch klingt das Bekenntnis zur Freundin rein und absolut, aber doch ist zum erstenmal das Thema von der Flucht angeschlagen, von der Lösung und vom Eintritt in ein neues Leben. Das italienische Erlebnis, dessen innerster Sinn eben die Befreiung von der Freundin war, wirft seine Schatten voraus.

Neben Frau von Stein war für Goethe das bedeutendste Erlebnis jener Jahre der Herzog Karl August gewesen. Was er für Goethe bedeutete — neben dem unendlichen Geschenk einer gesicherten und großen wirtschaftlichen und sozialen Existenz, das er ihm bot — was er Goethe innerlich bedeutete, das humanistische Erlebnis einer reinen und starken, einer genialen menschlichen Natur, das hat sich freilich in Goethes Lyrik nur spärlich und meist nur indirekt geltend gemacht.

Gehab dich wohl bei den hundert Lichtern
Die dich umglänzen,
Und all den Gesichtern,
Die dich umschwänzen
Und umkredenzen.
Findst doch nur wahre Freud und Ruh
Bei Seelen grad und treu wie du . . .

schrieb er ihm einmal in den ersten Wochen seines Weimarer Aufenthalts. Dann aber schwindet des Herzogs Gestalt aus Goethes Lyrik bis auf das große Gedicht »Ilmenau«, das er dem Freund zum Geburtstag des Jahres 1783 geschrieben hat. Karl August war keine lyrische Natur, auch kein lyrischer Gegenstand; sein Einfluß hat eher die lyrischen Elemente in Goethe zurückgedrängt. Aber er war ein großes Erlebnis für Goethe, und so sehr dies Erlebnis ins Aktive, ins Reale ging, es hat doch, wie alles bei Goethe, seinen lyrischen Niederschlag gefunden. Jene tollen ersten Jahre der Weimarer Zeit waren längst verrauscht, Goethe war in amtlicher Stellung Minister, im privaten Leben Naturforscher geworden. Aber sein Erinnern galt noch immer jenen schönen wilden Tagen, da ihm inmitten eines übermütig rohen Treibens die große erzieherische Tat an seinem herzoglichen Freund gelungen war. In dem Gedicht »Ilmenau« hat er festgehalten, was ihm damals die prägnanteste Natur in der Weimarer Umgebung bedeutet hat: Natur nicht mehr als Allgefühl, sondern als umgrenzter Schauplatz konkreten persönlichen Erlebens. Und das Erleben selber ist schon zur Reflexion geworden, zur Erinnerung, und der Dichter zieht aus ihr den geformten Gedanken, der in der blinden Wirklichkeit tätig und gestaltend war, das Resümee des gelebten Lebens, seinen idealischen Gehalt. Was später, der Fülle und der Bedeutung nach, das Wesentlichste an der Lyrik des gereiften Goethe ausmacht; die im konzisen Spruchvers geformte Lebensweisheit, das hat damals eingesetzt, zunächst noch in der breiteren Form des einmaligen persönlichen Erlebens, aber doch schon in der für Goethe bedeutsamen Form der symbolhaften Reflexion.

Noch nach einer andern Seite hin ist Karl August für Goethes Lyrik von Bedeutung geworden: er vermittelte ihm das konkrete und positiv gewertete

Erlebnis der Gesellschaft und ihrer psychischen Struktur. Und aus diesem Erlebnis wiederum floß für Goethe eine neue Form des Lyrischen, die dann später, unter dem stärkeren Einfluß Schillers, zu einer breiten und beherrschenden Form seines lyrischen Schaffens werden sollte, die gesellige Lyrik. Sie war streng genommen dramatischen Ursprungs — so wie die Lyrik von der Art der Zueignung eigentlich epischen Ursprungs ist: sie war aus den Maskenzügen und anderen geselligen Spielen entstanden und gibt, oft in noch halbdramatischer Form, eine Entwicklung der für das gesellige Leben bedeutsamen Charaktereigenschaften des Menschen und der Gesellschaft. »Liebhaber in allen Gestalten« gehört in diese Reihe, »Epiphanias«, die »Antworten bei einem gesellschaftlichen Fragespiel«, die »Verschiedenen Empfindungen an einem Platz«. Es handelt sich dabei um eine typisch Goethesche Form des Erlebens, die zwar naturgemäß mehr als andere seiner lyrischen Formen dem Zeitgefühl und Zeitgeschmack des sterbenden Rokoko und des werdenden Empire verhaftet blieb, die aber doch wesentliche Elemente der Urform Goethes enthält, seine Erdnähe vor allem, sein Realismus der Anschauung und der Wertung. Auch diese Form war einer der Wege, auf denen er sich dem klassischen Ideal genähert hat.

Dann aber findet sich unter den zahlreichen Gedichten dieser ersten Weimarer Periode noch eine Gruppe von Liedern, die in ihrer Art einzig inmitten der Goetheschen Lyrik stehen, die Gesänge aus Wilhelm Meister. Einzigartig sind sie deshalb, weil sie nicht der konkreten Gelegenheit und Erfahrung des großen Realisten, sondern zunächst einer fiktiven, einer romantischen Welt entspringen. Es handelt sich dabei um einige Lieder des Harfenspielers [»Wer sich der Einsamkeit ergibt« und »Wer nie sein Brot mit Tränen aß«] und der Mignon [»Kennst du das Land?« und »Nur wer die Sehnsucht kennt«]. Die

Lieder der Philine sind erst späteren Datums und von seinem Christianenerlebnis her genährt. Wie tief Goethe selber damals mit seinem ganzen Wesen in der Stoffwelt des Wilhelm Meister steckte, das beweist schon der Umstand, daß dieser dichterische Stoff bis in die innerste, die persönlichste, die lyrische Schicht seines Wesens gedrungen war und von dort in rein lyrischer Form wieder nach außen stieß. Was aus dem Wilhelm Meister Lyrik wurde, sind freilich Erlebnisse, die ans eigenste Schicksal Goethes rühren. Im Harfenspieler, dem ewig Unglücklichen, der durch Geschwisterliebe sich versündigt hat, hat Goethe wieder einmal etwas von eigenstem Wesen und eigenster Schuld gebeichtet; und in der rührenden Gestalt Mignons, des unwirklichen, des lebensunfähigen zwitterhaften Menschen, hat er seine eigene große Sehnsucht nach Vollendung ausgesungen, die Tragik eigensten Erlebens des Genies, das nicht ist wie andre Menschen und das sich so schwer unter denen zurecht findet, die nichts anderes sind als eben Menschen.

Der Aufenthalt in dieser Welt erdichteter Gestalten war für Goethe keine Flucht aus der Wirklichkeit, eher die Flucht in eine tiefere und wahrere Wirklichkeit als die der zufälligen Umgebung. In der Gestalt Mignons ist seine eigene Sehnsucht nach dem südlichen Sonnenland, nach dem nun sein ganzes Wesen strebte, Bild und Klang geworden. »Kennst du das Land, wo die Zitronen blühen?« Es bleibt doch immer die vollendetste, die knappste und die wahrste Schilderung italischen Landes, die Goethe in dieser einen kurzen Strophe gegeben hat, ehe er die italienische Wirklichkeit selber gesehen und realiter empfunden hatte. Aber er gab diese Schilderung in der dem fremden deutschen Geist zu tiefst gemäßen Form der Sehnsucht und hat sie eben damit in den Bezirk höchster Realität gehoben, in den der idealischen Wahrheit. Und eben deshalb auch steht die roman-

tische Gestalt Mignons am Ende dieser seiner letzten vorklassizistischen Periode, als ein Ruf der Sehnsucht nach dem fernen unerreichten Land der Form, der Klarheit und der Reinheit. Der Klassizismus Goethes, mit dem wir uns nun zu beschäftigen haben, war keine vom Himmel gefallene Zufälligkeit, ebensowenig aber eine bloße Forderung seines Bildungsideals; er war vielmehr das natürliche Produkt seiner menschlichen und geistigen Entwicklung. Wir haben gesehen, wie alle die verschiedenen Kräfte dieser ersten Weimarer Periode in den Klassizismus einmündeten als in die natürliche Erfüllung ihres eigenen Seins: der Titanismus hat in der klassischen Form seine Lösung gefunden; sein neues Herdersches Humanitätsideal, sein durch Frau von Stein gelockertes und durch den Herzog gefestigtes Wesen: alles in ihm drängte zum Klassizismus als der einzig möglichen Form einer wesenhaften Entwicklung. Es ist durchaus falsch, wenn gesagt wird, auf der italienischen Reise habe sich Goethe das klassische Bildungsideal bewußt angeeignet; wir werden sehen, daß Goethes Klassizismus eigentlich schon vollendet war, ehe er nach Italien zog, vollendet als eine autonome Forderung seines innersten und immer bleibenden Wesens.

V

Anfang der achtziger Jahre begann Goethe zum erstenmal in antiken Metren, in reinen Hexametern und in Distichen zu dichten. Schon waren es auch die typischen Stoffe, mit denen der deutsche Geist klassische Form zu verbinden pflegt: aus stiller Anschauung ruhiger, unbewegter Gegenstände erwachsende Reflexion, halb- oder unausgesprochene Gedanken in der Form des Bildes, leise pointiert und nur wenig von subjektivem Gefühl bewegt. Wir nehmen als Beispiel dieser neuen Goetheschen Lyrik

sein »Anakreons Grab«, eines der süßesten und innigsten Gedichte, die er geschrieben:

Wo die Rose hier blüht, wo Reben um Lorbeer sich schlingen,
Wo das Turtelchen lockt, wo sich das Grillchen ergetzt,
Welch ein Grab ist hier, das alle Götter mit Leben
Schön bepflanzt und geziert? Es ist Anakreons Ruh.
Frühling, Sommer und Herbst genoß der glückliche Dichter:
Vor dem Winter hat ihn endlich der Hügel geschützt.

Was bedeutete für Goethe selber und seine Entwicklung damals, im voritalienischen Stadium, jene antike, besser gesagt pseudoantikische Form? Die antiken Versmaße waren damals im Bewußtsein der Gebildeten durchaus geläufig; Klopstock hatte sie in Mode gebracht, und sie haben damals neben dem von Goethe kultivierten deutschen Vierzeiler den bis zum Überdruß gehörten zweischenkligen Alexandriner zu verdrängen begonnen. Aber sie waren damals bei Klopstock und seinen Nachahmern noch keine lebendige Form geworden; sie waren ein bloßes anwendbares Maß, ein äußeres, unorganisches Gewand, das über jeden nur möglichen Körper eines Gedankens oder Gefühls geworfen wurde. Es bedurfte erst der neuen, aus der Betrachtung der bildenden Kunst gewonnenen Begriffe Winckelmanns, um dieser toten Form antiker Maße beseeltes Leben einzuhauchen. Was Winckelmann als das Charakteristikum antiken Wesens und antiker Kunst vor allem entdeckte, die stille Einfalt und die edel-ruhige Größe, das apollinische Wesen der Antike —, das blieb jetzt, ein Jahrhundert lang, für die deutsche Bildung der Inbegriff antiken Geistes, bis Nietzsche jene andere, nicht minder wichtige und nicht minder lebensvolle Seite klassischen Wesens, das Dionysische, entdeckt hat. Auch Goethe hat damals, in jener ersten Weimarer

Periode, die Winckelmannsche Idee aufgenommen, und daß er sie in ihrer radikalen, ihrer einseitig betonten Form aufgenommen hat, das entsprach jener Schule, die er damals bei Frau von Stein genoß. Was sollte auch ihm, der sich eben erst aus der wilden Bewegtheit des Titanismus gerettet hatte, der dionysische Rausch? Der entsprach einem überwundenen goetheschen Zustand. Es war das Stille, das Gemäßigte, das in reiner Form Gefestigte, was er damals suchte, noch nicht als Grundsatz und Gesetz, wie wenige Jahre später, aber doch schon als paradigmatische Idee, als Vorbild und zugleich als Heilmittel für die Zerrissenheit seiner Natur. Und so stehen seine damaligen Distichen mitten unter andern Formen, eingestreut unter die Gesänge aus Wilhelm Meister, unter die Stanzenwelt des Humanus und unter die glühenden vibrierenden Verse an die Freundin; eine Verheißung kommender Reife.

Das Klassizistische war für Goethe von Anfang an ein formales Problem, kein bloßer ethischer Inhalt, keine Frage der Gesinnung und kein technisches Problem, keine Frage der bloßen äußeren Anwendung überkommener antiker Versmaße und Strophenformen. Es war für ihn die lebendige Frage: wie haben wir die antiken Formen zu setzen, um aus ihnen ein Höchstmaß der Wirkung zu erzielen, die der klassischen Haltung konform ist? Weit mehr als für uns, die wir heute diese Probleme weder kennen noch auch nur ahnen, waren für Goethe die Fragen der Prosodie, der Lehre von der dichterischen, der geformten Sprache, lebendige, geistige Probleme. Sie waren dies auch für die ganze Bildung der damaligen Zeit; es gibt eine Reihe von Prosodien aus jenen Jahren, und Goethes römischer Freund Moritz hat eben damals eine der besten, den »Versuch einer Prosodie« geschrieben, die 1786 erschien und mit der Goethe sich schon während des zweiten römischen Aufenthalts abgegeben hat. Goethe war in diesen

Dingen durchaus nicht so naiv wie die spätere deutsche Philologie, die sich den Anschein gab, zu glauben, als handle es sich beim deutschen Klassizismus einfach um eine Wiedererweckung antiken, klassischen Geistes in deutscher Sprache. Goethe wußte aus eigener bitterer Erfahrung, was ihn in Wirklichkeit von der klassischen Welt trennte. Als er 1814 eine neue Sammlung seiner Lyrik vorbereitete, hat er der Abteilung seiner klassizistischen Gedichte den sehr bescheidenen und vorsichtigen Titel vorangesetzt: Gedichte »antiker Form sich nähernd« und in dem vorangesetzten Mottovers:

Stehn uns diese weiten Falten
Zu Gesichte, wie den Alten?«

spricht sich sein Skeptizismus noch deutlicher aus. Er wußte sehr wohl, daß die klassische Form mit ihren weiten Falten doch immer nur ein übergeworfenes fremdes Kleid sei, und daß auch der dem Antiken am nächsten verwandte deutsche Geist, als den er sich mit Recht betrachten durfte, dem Mittel des Ausdrucks antiken Geistes fremd und fern gegenüberstehe, nicht weil er das Antike nicht fasse, sondern weil die lebendige Sprache ihm und seinem sprachlichen Ausdruck anders wirkend zur Verfügung stehe als die klassische Sprache selber.

Es sind zunächst sprachliche Unterschiede, eine völlig verschiedene Prosodie, die die antiken Sprachen — worunter ich hier Griechisch und Lateinisch, die sogenannten klassischen Sprachen verstehe — von den modernen Sprachen, in erster Linie dem Deutschen, trennen. Die antike Sprache mißt, unbeschadet dem grammatikalischen und logischen Wortakzent, ihre Worte nach der Zeitdauer, das heißt der Länge bzw. Kürze ihrer Silben; die moderne Sprache dagegen gliedert sich ausschließlich nach dem Wortakzent. Es versteht sich, daß die antike Sprache in ihrem künstlerischen Leben lebendiger und mannigfaltiger ist: sie hat

den logischen und grammatikalischen Sachakzent des Wortes, und sie hat darüber hinaus das Metrum, das Maß der Silben. Die moderne Sprache dagegen hat nur den Akzent und ist bei der Gliederung ihrer Prosodie auf die räumliche Verteilung der fallenden Akzente allein angewiesen, wobei sie die Gleichzeitigkeit, die Identität der metrischen Akzente mit den grammatikalisch-logischen festhalten muß. Unsre deutsche klassische Philologie begeht dabei den Fehler, daß sie die antike Länge mit dem Akzent gleichsetzt und in der gesprochenen Prosodie des antiken Verses die Silbenlänge einfach als Akzent nimmt. Sie liest »árma virúmque canó«. Es ist natürlich keinem Lateiner jemals eingefallen, den Akzent von seiner logischen Bedingtheit zu entfernen und einfach auf die lange Silbe zu verlegen. Er betonte vielmehr die im Vers liegenden Worte zunächst einfach nach ihrem logischen Wortakzent: »árma vírumque cáno«. Aber neben dem Akzent und in ihn eingeschlossen lebte für ihn auch noch das Maß der Silben und ihre kunstmäßige Verteilung, wobei er vermutlich die Längen und die Kürzen durch Hebung der Stimme, also durch den Stimmklang, nach außen in die Erscheinung treten ließ und eben damit eine große Mannigfaltigkeit des belebten Ausdrucks erzielte: die Färbung der Stimme und den logischen Akzent, also zwei sich gegenseitig durchdringende Ausdrucksprinzipien statt des der modernen Sprache zur Verfügung stehenden einzigen des Akzentes. Klopstock war sich dieses Unterschiedes noch nicht bewußt; er gebraucht willkürlich Länge und Akzent, und seine dichterische Sprache gewinnt eben dadurch das Klappernde, Hölzerne, was auch unsre falsche Prosodie des Griechischen, namentlich aber des lateinischen Verses so lächerlich macht. Erst Voß hat die Unterschiede zwischen Akzent und Maß in die deutsche Prosodie eingeführt. Er verzichtet durchweg auf das noch von Klopstock festgehaltene Prinzip fiktiver

Längen und Kürzen und beschränkt sich auf den logischen Akzent allein als auf das Gesetz der prosodischen Gliederung. Damit erhält freilich seine dichterische Sprache gegenüber der antiken etwas Gezwungenes, namentlich aber eine große und peinlich empfundene Armut der inneren prosodischen Gliederung, eben das, was uns deutsche Gedichte im antiken Metrum immer so hölzern und immer so langweilig gleichförmig erscheinen läßt.

Goethe hat die Technik Voßens beibehalten. Wenn er in der Tat weniger langweilig, wenn seine Verse doch beseelter und weniger klappernd klingen als die von Voß, so ist daran eben sein größeres natürliches Maß an sprachlicher Biegsamkeit allein schuld. Prinzipiell ist seine Prosodie nicht weiter als die seiner Zeitgenossen. Man kann zwar an Goethes Gedichten »antiker Form sich nähernd« gleichfalls historische Unterschiede feststellen. Die voritalienischen Gedichte, von denen wir oben »Anakreons Grab« gehört haben, klingen noch beseelter, freier als die späteren; die römischen Elegien und die venezianischen Epigramme sind schon etwas trockener in der äußeren Form, haben aber dafür die bewegte Glut persönlichster Teilnahme; die dritte Periode, die unter Schillers Eindruck entstandenen Gedichte, die Xenien und die Votivtafeln, die Episteln und die Elegien aber haben etwas Rationalistisches in der Empfindung und etwas allzu Pointiertes im Ausdruck. Innerhalb weniger Jahre ist Goethes grundsätzlicher Klassizismus überreif, gemacht und unlebendig geworden. Es war das die Zeit, da er aus Prinzip »Grieche« sein wollte, und da alles, was seinem dichterischen Genius entfloß, nach der klassizistischen Seite sich entwickelte; es war die Zeit der Vers-Fassung der Iphigenie und des Tasso, von Hermann und Dorothea und der Natürlichen Tochter. Sein lyrisches Element war damals nahe daran, zu vertrocknen, und erst das große Erlebnis des Orients, des Westöstlichen

Divan, hat ihn aus der Umklammerung eines mißverstandenen künstlerischen Gesetzes befreit und ihn dem natürlichen Vers zurückgegeben. Es war die Zeit unseres Hochklassizismus, wie er im letzten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts blühte und wie er, über Goethe und Schiller hinaus, seine letzte und geistig wie künstlerisch höchste Reife in Hölderlin erreicht hat. In seinem »Archipelagus« hat dann das Klassische als Inhalt wie als Form die letzte Prägung erhalten.

1786 floh Goethe nach Italien. Daß er diesen Schritt tat, mit vollem Bewußtsein seiner Tragweite, das allein zeigt, wie sehr er damals schon dem Klassischen entgegengereift war. Vor was er floh, das war freilich zunächst nur sein Amt als Minister und daneben seine gesellschaftliche Stellung inmitten des Hoflebens. Beide drückten ihn, und von beiden fürchtete er schließlich eine Beeinträchtigung seines Künstlertums. Er floh nach Italien, um sich selbst als Künstler wiederzufinden. Wider seine Absicht ist dann diese Flucht viel grundsätzlicher geworden; sie wurde zum Bruch mit seiner ganzen bisherigen innern und äußern Lebensform. Zunächst zerbrach sein Verhältnis mit Frau von Stein. Die Freundin war schon dadurch gekränkt, daß Goethe auch ihr nichts von seinen Plänen verraten hatte, daß er für sie wie für die andern einfach verschwunden war und daß er auch ihr von der Flucht erst Mitteilung machte von Italien aus. Dann mochte sie aus seinen Briefen herausfühlen, wie sehr er sich innerlich von ihr entfernte und wie sehr mit seiner neuen aufs Konkrete und Sinnenhafte gerichteten Lebensform Raum und Luft zu schwinden anfingen für eine ausschließlich seelisch gemeinte Freundschaft, wie sie zwischen beiden bestand. Äußerlich kam es mit Frau von Stein erst zum Bruch nach der Rückkehr aus Italien, infolge der neuen, die Freundin verletzenden Beziehungen zu Christiane Vulpius; innerlich war der Bruch schon vollzogen, als er Karlsbad verließ. Goethe hat unter diesem Bruch un-

endlich gelitten. In den Venezianischen Epigrammen, also zu einer Zeit, als er die neue Lebenswende längst mit Bewußtsein vollzogen hatte, hat er seiner Liebe zu Frau von Stein den Epilog geschrieben:

Eine Liebe hatt ich, sie war mir lieber als alles!
Aber ich hab sie nicht mehr! Schweig und
ertrag den Verlust!

Nicht nur eine elfjährige Gewohnheit hatte ihn an die Freundin gebunden; er fühlte, auch im neuen Zustand, wie unendlich viel er ihr für immer verdanke. Noch in einem sehr späten Gedicht der zwanziger Jahre spricht er es, aus langer Rückschau, aus, wieviel ihm die Freundin menschlich und künstlerisch gegeben. Er rückt sie damals neben das größte und entscheidendste dichterische Erlebnis, das er je gehabt, neben Shakespeare:

William, Stern der höchsten Höhe,
Lida, Glück der nächsten Nähe,
Euch verdank ich, was ich bin!
Jahr und Tage sind verschwunden,
Und doch ruht auf jenen Stunden
Meines Lebens Hochgewinn!

In Italien war zunächst die dichterische Ausbeute sehr gering: er hat dort Iphigenie und Tasso in Verse gegossen, er hat wieder nach dem Faust gegriffen, aber lyrisch blieb er stumm; nur wenige Verse stammen aus jener Zeit. Goethe hat sich in Italien überhaupt vom Dichterischen entfernt. Er glaubte damals Maler werden zu sollen und hat sich lange Monate hindurch bemüht, das zeichnerische Talent, das er unzweifelhaft besaß, auszubilden. Aber auch in diesem Irrtum lag für seine Entwicklung ein tiefer Sinn. Er hat sein Auge, seine Kunst zu sehen, damals entwickelt. Das Auge ist das klassische Organ des Menschen. Und Goethe, der gewohnt war, lyrisch zu singen, seine dichterischen Gebilde also unmittelbar

aus dem Organ des Ohres zu gestalten, hat damals gelernt, auch das Dichterische, das lyrische Erleben durch das Auge zu führen. Während die klassizistischen Gedichte der ersten Weimarer Periode, Gedichte von der Art von Anakreons Grab noch ganz durch das Ohr gehen, in erster Linie also singbar sind, fängt er jetzt an, dem Auge auch in der Lyrik die bestimmende Funktion des Ausdrucks zuzuweisen. Die jetzt folgenden klassizistischen Gedichte haben nicht mehr den süßen Klang der ersten Weimarer Periode; dafür aber haben sie den sichern Glanz einer klaren und fruchtbaren Anschauung. Selbst ihre Bewegung ist vom Auge geleitet, und vieles aus den Elegien und Epigrammen wirkt, in seiner gesetzten Ruhe, wie die Flachreliefs antiker Sarkophage oder Stelen.

Nach seiner Rückkehr aus Italien verlebte Goethe in Weimar die traurigsten Jahre seines Lebens. Er hatte nicht nur die Freundin verloren, auch zwischen ihm und den Freunden Herder, Knebel, Einsiedel, Wieland, war eine fühlbare Erkältung der Beziehungen eingetreten. Goethe fühlte sich einsam. Italien, vor allem der römische Aufenthalt, schien ihm nun das verlorene Paradies. Und jetzt zog er auch auf einem andern Gebiete als dem künstlerischen, die Konsequenz der neuen klassischen Anschauung, die er in Italien gewonnen hatte: die Erotik schlug für ihn um in das rein Sexuelle. Er nahm Christiane Vulpius zu sich ins Haus und führte nun mit dem schönen, lebensfrohen und sinnlich veranlagten Mädchen das Leben eines heidnischen Dichters, eines Catull oder eines Properz. Das Übermaß von Seele, das einst in seinen Beziehungen zu Frau von Stein gelegen war, war nun abgelöst durch ein Übermaß von Leib und Fleisch. Sein Verhältnis zu Christiane war ein rein und ausschließlich geschlechtliches. Goethe empfand damals das Körperliche, das Körperhafte im heidnischen Sinn als göttlich. Und von dieser neuen Basis seiner persönlichen Haltung, aus diesem radikalen

Klassizismus der Sinne heraus begann er nun wieder lyrisch zu dichten; er schrieb die Römischen Elegien, in Distichenform gehaltene Gedichte der Erinnerung, der Rückschau, in denen er, in fingierter Gegenwart, die sonnigen heiteren Tage seines römischen Künstlerlebens wiedergenoß und sie idealisch verschmolz mit dem sinnlichen Zusammenleben mit der neuen Freundin:

Eine Welt zwar bist du, o Rom; doch ohne die Liebe
Wäre die Welt nicht die Welt, wäre denn Rom auch nicht Rom.

Die römischen Elegien sind das Heidnischste, was Goethe geschrieben hat, nicht nur der äußeren Sinnlichkeit wegen, sondern aus ihrer innersten Gesinnung. Sogar Schiller erschrak, als er erstmals, von Goethe selber vorgelesen, diese Gedichte hörte. Er schrieb Goethe damals: »Es herrscht darin eine Wärme, eine Zartheit und ein echter körnigter Dichtergeist.« Aber seiner Frau gegenüber nannte er sie doch »Schlüpfrig und nicht sehr dezent«, und als er sie selber in den Horen veröffentlichen sollte, bat er Goethe um einige Striche, um wenigstens das Verletzendste zu tilgen. Dichterisch ist kein Lob für die Elegien zu hoch. Man muß sich freilich bewußt bleiben, aus welcher künstlerischen Gesinnung heraus sie konzipiert sind. Es war der reinste, der vollendetste Klassizismus; was der Dichter suchte und was er gab, das war nichts Inhaltliches, nichts was mit Ethik zu tun hatte; es war nur die Reinheit der lebendigen Form, jene superba vis formae, von der der Römer sprach, jene herrische Kraft der Form selber, die dem schöpferischen Menschen gegeben ist, die Materie zu überwinden. Es war Goethes eignes römisches Erlebnis, was hier Form und Wirklichkeit geworden ist; und es ist staunenswert, wie sehr und wie vollständig er die Wirklichkeit im Vers aufzufangen wußte: den pathetischen Wurf der barocken Gegenwart und die

Ruinenmelancholie der großen antiken Vergangenheit, die Sonne, das Licht und die ganze ungezwungene Natürlichkeit des römischen Menschen. Man sollte die Elegien, will man den vollen Reiz ihrer inneren Wahrheit genießen, in Rom selber lesen, auf dem Palatin etwa oder im Schatten der Cestiuspyramide oder aber draußen an der Acqua acetosa, wo die Größe und Schlichtheit der römischen Landschaft am deutlichsten und einprägsamsten wird. Dann fällt auch aus diesen Gedichten ab, was uns hier in der dürftigen deutschen Sonne als allzu sinnlich erscheint, als allzu körperlich und erdbefangen. Denn oft ist es ja nur unsre allzudeutsche metaphysische und moralische Hintergründigkeit, die sich am römischen Wesen — und nicht nur an den Elegien Goethes — stößt.

Ein Jahr nach der Rückkehr aus Rom ist Goethe ein zweites Mal nach Italien gereist, diesmal in höfischer Eigenschaft, um die Herzogin zurückzugeleiten. Einige Wochen hielt er sich, die Herzogin erwartend, allein in Venedig auf, und in dieser Zeit entstand das Gegenstück zu den Römischen Elegien, die Venezianischen Epigramme. Sie sind klassizistisch wie jene, aber gleichsam von einer andern Seite, einer andern Art des Erlebens her. Sie haben nicht die Größe und Weite des römischen Erlebens, auch nicht die Glut persönlichen Erlebens; sie sind rationalistischer, kühler, kritischer, darum auch knapper und spitzer in der Form. Aber in ihrer Haltung haben sie den gleichen Klassizismus wie die Elegien, die gleiche Vorherrschaft des Auges, die gleiche Hingabe an die Wirklichkeit und an die Gegenwart. Daß Goethe diesmal nicht die persönlichere Form der Elegie, sondern die sachlichere des begleitenden, reflexiven Epigramms gewählt hat, zeigt, wie er innerlich sich schon wieder von Italien zu entfernen anfing. So stehen die Epigramme schon mitten inne zwischen den unmittelbar empfundenen Elegien und den kon-

struierten späteren Distichen der bewußt, nicht mehr unmittelbar klassizistischen Zeit der Zusammenarbeit mit Schiller. Daß sich Goethe bei dieser zweiten italienischen Reise Italien gegenüber viel kritischer benahm, mitunter fast nörgelnd, das ist nicht nur der Stil des kritischen Epigramms, das ist vielmehr die ästhetische Folge seiner neuen Lebenshaltung. Seit er Christiane besaß, bedurfte er Italiens als einer ästhetischen Forderung nicht mehr im gleichen Maße wie früher.

Von Osten nach Westen.
Zu Hause am besten.

schrieb er eben damals an Christiane, an sein nur mit Schmerzen zu Hause zurückgelassenes Erotikon. Jetzt besaß er ja klassizistische Gegenwart und daneben klassizistisches Behagen zu Hause, und die Schönheiten des fernen Italien verloren sich im Dunst der neuen Sonne. Die seelische Unruhe seiner Liebe zu Frau von Stein hatte ein Ende gefunden, über seinem Leben war ein neuer Stern aufgegangen: das Klassische war ihm nicht mehr Forderung, sondern Besitz. Die Atmosphäre seiner sinnlichen Liebe zu Christiane umgab damals sein ganzes Dasein. Sie lebte nicht nur in den Elegien und Epigrammen, sie bedurfte der klassischen Form gar nicht. Auch die wenigen andern Gedichte, die in jenen Jahren zwischen 1788 und 1794 entstehen, Gedichte wie der »Besuch«, »Morgenklage«, »Frech und Froh«, »Die Spinnerin« und »Künstlers Fug und Recht« sind aus dem Erlebnis seiner neuen Liebe erwachsen und nicht weniger heidnisch, nicht weniger hemmungslos sinnlich empfunden und gestaltet als die Elegien. Auch in andre Formen, wie in dem aus Herderschem Geist konzipierten »Rattenfänger« oder in das alte noch ganz im Rokokostil gehaltene »Frühlingsorakel« ist der neue Geist eingedrungen, der Geist der Sinnlichkeit. Und es bedurfte eines neuen, eben damals einsetzenden Er-

lebnisses, des Verkehrs mit Schiller, um Goethe aus der schwülen Luft jener nachitalienischen Jahre zu reißen. Das klassische Problem, das er damals von zwei persönlich bedingten Seiten erlebt hatte, von Italien und von Christiane her, vom Erlebnis des Auges und von dem des Fleisches her, das konnte für ihn neues Leben nur gewinnen aus einem völlig neuen Aspekt, der nicht weniger lebendig und doch freier war als der des Persönlichen, aus dem Geist, zunächst in der Form der theoretischen Klärung und Läuterung. Das war es, was ihm Schiller brachte.

Nach langen Jahren mißtrauischen Zuwartens hat sich Schiller Goethe genähert mit einem konkreten Vorschlag, wie es in der neuen klassizistischen Gesinnung Goethes lag, dem Vorschlag der Mitarbeit an seiner neuen Zeitschrift »Die Horen« und an seinem geplanten lyrischen Jahreskalender, dem Musenalmanach. Goethe hat damals, in einem Zustand der Vereinsamung, der Müdigkeit und der Skepsis, doppelt freudig zugegriffen. Er trat in persönlichen Verkehr mit dem im nahen Jena lebenden Schiller, und nach wenigen Wochen schon war aus den ersten tastenden Anfängen persönlichen Verkehrs eine lebhafte geistige Freundschaft entstanden. Persönlich, menschlich blieben sich Goethe und Schiller auch fernerhin distanziert, kühl, zurückhaltend; aber auf dem sachlichen Boden des Theoretischen, des Geistigen und des Künstlerischen kamen sie zur innigsten Gemeinschaft des Gedankens und des literarischen Schaffens. Und aus der von Schiller klug gewählten Form persönlicher Mitarbeit erwuchs ihnen bald die engste persönliche Zusammenarbeit. Goethe war zweifellos der weitaus größere Künstler und Dichter von beiden, aber Schiller war ihm überlegen an klarer Geistigkeit, an ethischer Festigkeit und vor allem an politischer Zielsicherheit. So hat er von Anfang an in der Zusammenarbeit mit Goethe die Führung übernommen und hat ihn auch un-

merklich zu jener ersten Tat gemeinsamen Auftretens überredet, die für die europäische Bildung einmal für allemal den Namen Schillers mit dem Goethes bis zur Unlöslichkeit verbunden hat, zum sogenannten Xenienkampf. Ende 1795 tauchte zum erstenmal der Plan zu dieser gemeinsamen Arbeit auf, die Schiller damals eine »wahre poetische Teufelei« nannte, und im Frühjahr des Jahres 1796 war das kühne Werk schon vollendet, um dann in Schillers Musenalmanach auf das Jahr 1797 zu erscheinen, zur peinlichen Überraschung der ganzen deutschen literarischen Welt. Die Xenien Martials waren das äußere Vorbild: in ein paar hundert mit schlagenden Überschriften versehenen Distichen fielen die beiden agressiv und kritisch über alles her, was damals in Deutschland, wenn nicht literarische Bedeutung, so doch einen literarischen Namen hatte, und sie lösten damit einen Sturm der Entrüstung, aber zugleich eine öffentliche Anteilnahme aus, wie sie das deutsche literarische Leben bisher nicht gekannt hatte.

Das Werk war ein gemeinsames, und nach dem Willen beider Dichter sollte der Anteil des einzelnen gedeckt und im Dunkel bleiben. Es läßt sich natürlich, sei es an der Hand des Briefwechsels, sei es aus inneren Gründen, der Anteil der beiden fast durchaus feststellen, ohne daß freilich damit viel gewonnen wäre. Denn das Werk war auch innerlich ein gemeinsames; viele der Disticha sind im gemeinsamen Gespräch entstanden, bei manchen ist der Hexameter vom einen, der Pentameter vom andern Dichter. Im allgemeinen sind Goethes Beiträge die weniger agressiven, die mehr aufs allgemeine und mehr auf die künstlerische als die polemische Wirkung gerichteten. Formal sind diese Distichen durchaus nicht das Beste, was Goethe und was Schiller geschrieben hat. Sie sind immer geistvoll, witzig, treffend; aber sie sind formal vielfach mangelhaft, hölzern, und die heftigen Angriffe, die von vielen Seiten dagegen gerichtet

wurden, hatten ihre Berechtigung. Im literarischen Werk Goethes aber haben die Xenien, ebenso wie die damit zusammenhängenden Votivtafeln, ihre wichtige Stelle, sie begleiten, als die dritte Stufe von Goethes Klassizismus, seine klassizistische Theorie; sie reinigten seine Begriffe und förderten seine Ideen. Sie befruchteten auch sein dürr gewordenes dichterisches Erdreich, und an Schillers Hand, getrieben von seinem Ethos und geführt von seiner produktiven Teilnahme, ging er einem neuen dichterischen Frühling entgegen: Wilhelm Meister wurde vollendet, Reineke Fuchs und Hermann und Dorothea entstanden, und seine Lyrik griff zu neuen, bald über das Klassizistische hinausgreifenden Formen.

VI

Das Klassische war für Goethe nicht eine bloße Anschauung, eine Kunstlehre oder eine ethische Theorie, es war vielmehr ein Zustand seines gesamten inneren und äußeren Menschen, ein Gesetz, das sein ganzes physisches und geistiges Leben beherrschte. Er selber war sich dessen bewußt und hat gelegentlich in polemischen Ausfällen gegen pedantische Gegner betont, daß es ihm bei seiner klassischen Haltung ums Leben, nicht um Schulmeinungen zu tun sei:

Also das wäre Verbrechen, daß einst Properz mich begeistert,
Daß Martial sich zu mir auch, der Verwegne gesellt?
Daß ich die Alten nicht hinter mir ließ, die Schule zu hüten,
Daß sie nach Latium gern mir in das Leben gefolgt?

Bis in seinen körperlichen Zustand hat sich damals seine klassische Haltung geäußert. Nach Italien war er nicht mehr das zitternde Nervenbündel wie aus

der Zeit der Liebe zu Frau von Stein, nicht mehr der ewig Ruhelose, der um Verständnis und Verstandensein Ringende, der ganze Sommernächte draußen im Freien zugebracht hat. Der Goethe, dem Christiane Vulpius das Hauswesen führte, war ein andrer geworden; behaglich, dem Sinnenhaften und seinen Genüssen zugewandt, seßhaft, bürgerlich. Er hat damals Fett angesetzt und glitt langsam hinüber in die pointierte steife Würde des Alters. Die Fäßchen Kaviar, die ihm damals Schiller gelegentlich bei Freund Humboldt in Berlin bestellen mußte, kennzeichnen die neue Lebenshaltung des dem Sinnlichen freundschaftlich und bejahend Geöffneten. Goethe wurde damals auch, da er anfing, an seine Familie zu denken, haushälterisch, rechnerisch und stellte an seine Verleger Forderungen, über die die Eingeweihten die Köpfe schüttelten. Aber gerade diese bürgerliche Rundung und Festigkeit war ja nur der vollendete Ausdruck des neuen klassischen Lebensgefühls.

Klassizistisch blieb zunächst auch die dichterische Form, in die alles lyrische Empfinden Goethes mündete, wobei er freilich, anders als etwa Hölderlin, die eigentlich lyrischen Formen des Altertums, den griechischen Strophenbau, vernachlässigte zugunsten einer ausschließlichen Verwendung des Hexameters und des Distichons, das heißt epischer und epigrammatischer Formen. Auf die drei Stufen klassizistischer Formung, die er damals durchlaufen hatte, den voritalienischen Frühklassizismus, die römischen Elegien und die Xenien, war eben damals Goethes höchste und letzte Stufe klsssischen Empfindens und Gestaltens gefolgt: der Klassizismus der lebendigen zeitgebundenen Gegenwart, ohne Maske und antikfremdes Kostüm: er schrieb damals die Dichtung, die nicht nur innerhalb seiner klassizistischen Lebenswelle, sondern auch im ganzen seines dichterischen Schaffens den unbestrittenen Höhepunkt bedeutet:

das Epos von Hermann und Dorothea. In dieser unsterblichen Dichtung ist, wie Schiller es wohl gefühlt hat, Goethes dichterischer Urstoff am reinsten und klarsten zum Ausdruck gekommen: seine Kraft, aus dem wirklichen Leben, wo es am einfachsten und schlichtesten ist, doch immer noch das Bild des Ewigen und Dauernden zu formen. Und unter der Sonne dieser Dichtung blühte in jenen Jahren sein ganzes lyrisches Schaffen und gewann von ihr den Glanz und die heitere Stille reiner und unverfälschter Natur. Selbst das Epigrammatische verliert die berechtigte Schärfe, und an die Stelle der agressiven Xenien treten nun die sonnigen Vier Jahreszeiten und die geheimnisvoll dunkeln, aber milden und versöhnlichen Weissagungen des Bakis. Und in einer Reihe von Elegien, nicht mehr persönlich wie die Römischen, sondern bildhaft objektiv gefaßt in klassischer Szenerie, sucht das neue gefestigte Lebensgefühl nach Bild mehr als nach bloßem Ausdruck: in »Alexis und Dora«, im »Neuen Pausias und sein Blumenmädchen«, in »Amyntas« und »Euphrosyne« und vor allem in der schönsten seiner kleinen Elegien, der über »Hermann und Dorothea«, worin er Rechenschaft gibt über die Entstehung jenes Epos und über seinen tieferen formalen und ethischen Sinn:

Menschen lernten wir kennen und Nationen; so laßt uns
Unser eigenes Herz kennend, uns dessen erfreun.

Und so endete schließlich der Klassizismus in seiner tiefsten Ausprägung wiederum im Humanismus, in der Erkenntnis des Menschlichen als dem großen materialen und formalen Prinzip seines Schaffens. Aber das Klassizistische hat nie, auch in jenen Jahren seiner Hochblüte nicht, die ganze Totalität des Goetheschen lyrischen Wesens umfaßt. Schon zu Beginn der neunziger Jahre sind gelegentlich durch die gleichförmige Masse der elegischen und epigram-

matischen Hexameter andere Töne durchgebrochen, Verse wie »Frech und Froh« zum Beispiel, in denen sich ein unmittelbareres formales Empfinden als das klassizistische aussprach. Das Klassische hat in Goethe überhaupt nicht exklusiv gewirkt, wie etwa in Hölderlin; es wirkte in ihm vielmehr wie ein Weckruf, der alle die schlummernden Formen seines lyrischen Könnens zu einer neuen, belebteren und vertiefteren Existenz brachte. Im Verkehr mit Schiller, der maßgebend blieb für jene ganze Periode, lernte Goethe erst sich selber kennen; und die theoretischen Unterhaltungen, die sie beide über das ganze Gebiet der Dichtung und der dichterischen Formen pflegten, haben in Goethe alles wieder lebendig gemacht, was je in ihm lebendig gewesen war. Dankbar hat er Schiller gegenüber anerkannt, daß er ihm und seiner belebenden Anregung eine zweite Jugend verdanke, einen zweiten Frühling des dichterischen Schaffens. In der Tat ist die Periode des Verkehrs mit Schiller und der darauf folgenden Jahre, die Zeit von 1796 bis etwa 1812, auch auf dem Gebiet der Lyrik für Goethe von höchster Fruchtbarkeit gewesen, und keine andere Periode seines Schaffens weist eine solche berückende Mannigfaltigkeit der Gegenstände und der Formen auf. Zunächst erwachte, von Schiller getrieben, das unmittelbar Gegenwärtige zu neuem Leben; der Erste Teil des Faust wurde damals vollendet und, in die gleichen Jugendfernen zurückreichend, der Wilhelm Meister; die letzten Mignonlieder entstanden, darunter das tiefste und seelenvollste von allen: »So laßt mich scheinen bis ich werde.« Bis in die Formen seiner frühesten, der Leipziger Lyrik zurück ging das neue Erwachen. Mitten unter den rollenden Hexametern entstanden auf einmal wieder Gedichte wie die »Spröde« und die »Bekehrte«, in denen wieder von Damon und seiner Schäferin, von Lämmern und Bändern die Rede ist, von der ganzen bunten und süßen Kulissenwelt des gestor-

benen Rokoko, ein Beweis, wie tief noch die alte sentimentalische Welt im Herzen des Dichters steckte als eine gegenwärtige und lebendige Realität der Erinnerung. Es versteht sich von selbst, daß der Fünfzigjährige die alte Welt nun anders sah und anders zu gestalten wußte als der siebzehnjährige Student von einst. Die neuen Rokokogedichte sind klassischer Herkunft und klassischer Form, objektiviert bis ins letzte ihrer Existenz, Szene, Landschaft und Figuren wie mit dem Silberstift eines Pastellmalers des Ancien Régime gezeichnet, die Mozartsche Melodie der Verse eingebettet in einen wunderbar elastischen spielerischen Strophenbau:

An dem reinsten Frühlingsmorgen
Ging die Schäferin und sang,
Jung und schön und ohne Sorgen,
Daß es durch die Felder klang,
So la la! le ralla!

Und noch auf eine andre Weise hielt ihn damals die versunkene Welt des Rokoko gefangen. Er dichtete damals, vor allem auf der großen Schweizerreise des Jahres 1797, wo er sich den vorweimarischen Zeiten und Formen seines Lebens näher fühlte als je, Gedichte in dramatisierender, dialogischer Form wie »Der Edelknabe und die Müllerin«, »Der Junggeselle und der Mühlbach«, »Der Müllerin Reue«, »Das Blümlein Wunderschön«. Er selber hielt es, wie er an Schiller schrieb, für neue Formen des Lyrischen; er spielte auch mit dem Gedanken, aus Gedichten dieser Art einen kleinen Roman zusammenzustellen. Aber in Wirklichkeit waren diese Gedichte weder inhaltlich noch formal etwas Neues. Für Goethe waren sie zwar genährt und gefüllt von seinem Christiane-Erlebnis, erdnah und wirklichkeitsfroh; aber in ihrem tiefsten Grund waren es eben Travestien, Verkleidungen, was eine typische literarische Form des Rokoko ist, eine szenisch erweckte Gegenwart, ein

im fremden Kostüm gegebenes Persönliches. Für den Literarhistoriker sind diese Gedichte deshalb von Bedeutung, weil sie anzeigen, wie sehr bei Goethe die dichterischen Urformen, namentlich des Dramatischen und des Lyrischen, ineinander überzugehen pflegten. Das war ein Erbstück seiner geschichtlichen Herkunft aus dem Rokoko, jener Zeit, in der der Mensch am meisten vom Kleid her beeinflußt war und wo sein Empfinden so sehr gesellschaftlich war, daß er sich nie als geschlossene Persönlichkeit, nie einsam, sondern immer nur als Gegenspieler zu begreifen verstand. Es war das die Zeit der Liebhabertheater, der Maskenzüge und der Charaden. Seine höfische Tätigkeit hat Goethe bis an den Schluß seiner Tage in dieser Sphäre des Rokokoempfindens gehalten.

Eine zweite lyrische Form, die damals zu neuem Leben erwachte, war die alte Goethesche Naturlyrik. Auch hier griff er über die Seelenlyrik der Frau von Stein und über den Titanismus hinaus zurück in frühere Zeiten. Ein Gedicht wie »Frühzeitiger Frühling«:

Tage der Wonne,
Kommt ihr so bald?
Schenkt mir die Sonne,
Hügel und Wald?

klingt an das Mailied der letzten Straßburger Zeiten an. Auch hier freilich zeigt sich zunächst einmal die physische Reife des Dichters. Sein Klassizismus des Auges lebt selbst in den so ganz auf die Melodie gestellten Versen: sie sind bildhaft und drängen über alles Seelisch-Hörbare hinweg doch immer wieder zum Bild, zur gestalteten Natur. So hat auch der »Frühzeitige Frühling« Momente, die an die Naturlyrik der letzten Blüte erinnern, an das Mailied des Sechzigjährigen »Zwischen Weizen und Korn« oder an das herrliche »Frühling übers Jahr« des bald siebzigjährigen. Goethe sah damals die Natur nicht mehr so naiv, so unmittelbar wie in der Straßburger Zeit; er sah

sie auch nicht mehr so seelisch wie in der Zeit seiner Liebe zu Frau von Stein, wennschon er damals noch Gedichte schrieb, wie die »Sehnsucht« oder wie »Schäfers Klagelied«:

Da droben auf jenem Berge,
Da steh ich tausendmal,
An meinem Stabe gebogen
Und schaue hinab in das Tal . . .

Goethe sah damals die Natur schon durchaus in den Formen des Alters, als Symbol, als ein Gleichnis für die Geheimnisse des Schicksals, für jenes tiefste Innenleben, für das der Mensch keine Worte mehr hat. »Ich ging im Walde so vor mich hin« ist typisch für diese neue Form symbolischer Naturbetrachtung. Nun ist die Natur nicht mehr erlebt als das pantheistische All des Titanismus, nicht mehr als das tiefbeseelte Wunder des Spinozismus; sie ist einfach gesehen als Bild, als Gnade zu deutender Gegenwart, als Symbol. Und je tiefer, je endgültiger die Deutung wird, desto schlichter, einfacher werden Bild und Form. Nehmen wir ein Gedicht wie den unsterblichen »Blumengruß«, den Goethe sechzigjährig schrieb:

Der Strauß, den ich gepflücket,
Grüße dich viel tausendmal!
Ich habe mich oft gebücket,
Ach, wohl eintausendmal,
Und ihn ans Herz gedrücket
Wie hunderttausendmal!

Es hat der Komposition Hugo Wolfs bedurft, uns die wunderbare unendliche Melodie dieser Verse hören zu lassen, die so gar nichts sagen und sagen wollen als eine einfache Regung des Herzens und die uns doch tiefer als alle philosophischen Gedanken in ein Letztes und Lebendiges und Immergegenwärtiges schauen lassen.

Die dritte der lyrischen Formen, die damals wieder

erwachten, war die der Ballade, die Goethe seit jenen Straßburger Tagen mit Herder eine der liebsten und eine der am leichtesten gepflegten Ausdrucksformen des Dichterischen geworden war. Über den neuen Balladen stand freilich nicht der Herdersche Geist des Volkstümlichen, sondern der theoretisierende Einfluß Schillers, der sich zutraute, in jeder Form zu dichten, einfach aus seinem alles bewältigenden und alles verstehenden Kunstverstand heraus. Goethe ist nirgends so sehr unter den Einfluß Schillers geraten wie in der Ballade; selbst dort, wo er mit Bewußtsein Herderisch-volkstümlich sein wollte, wie im »Soldatenlied zu Wallensteins Lager« oder in der »Zerstörung Magdeburgs«, bleibt er Schillerisch-Verstandesmäßig. Aber gerade in Goethes Balladendichtung aus jener Periode offenbart sich seine ästhetische Entwicklung am deutlichsten. Wir sind imstande, drei verschiedene, deutlich geschiedene Balladenformen jener Jahre zu unterscheiden. Da sind in erster Linie die eigentlich Schillerschen Balladen »Der Schatzgräber«, »Die Braut von Korinth«, »Der Gott und die Bajadere« und »Der Zauberlehrling«, jene Produkte des sogenannten Balladenjahres 1796/97, in denen Goethe bestrebt war, ohne viel Glück, mit dem Balladendichter Schiller zu wetteifern, Produkte des bewußten Klassizismus, antichristlich in ihrer Gesinnung, idealistisch in ihrer Haltung, fast ungoethisch, aber von einer berückenden Schönheit der geschliffenen Form; kunstvoll bis ins Letzte des Strophenbaus, aber kalt, fast leblos, seelenlos. Nur wenige Jahre später hat Goethe in diesem Punkt den Einfluß Schillers überwunden und schreibt wieder Balladen wie »Ritter Kurts Brautfahrt«, das »Hochzeitslied«, »Gutmann und Gutweib«, »Wirkung in die Ferne«: fröhlich, unbefangen, ohne idealistischen Gedankenballast, derb realistisch. Es sind freilich nicht Balladen von der Wirkung des »Königs in Thule« oder des »Erlkönig«, nicht so unmittelbar, nicht so

schlicht in der Form, nicht so erschütternd in der Idee. Aber es sind doch, bei aller Kunstform, Balladen des alten, vorschillerschen Stils, groß in ihrem Realismus, in ihrer objektivistischen Haltung, und von innen beseelt und belebt aus dem echtgoethischen Urstoff einer welthaften Erfahrung, schöne Produkte jener Jahre, da er bürgerlicher, menschlicher war als je in seinem Leben. Und dann, wieder ein Jahrzehnt später, schreibt der mehr als Sechzigjährige eine dritte, bedeutsamere Gruppe von Balladen: »Der getreue Eckart«, der »Totentanz«, die Ballade »Die Kinder, sie hören es gerne«. Und schon befindet er sich in einer andern, einer seinem Wesen scheinbar fremden Welt: in der Romantik. Es war zunächst wohl eine bloße Reaktion auf die klassische Haltung, auf das Überbelichtete, Klare, Helle, wenn er sich nun zum Verhängten, Verhüllten, Dunkeln, Andeutungsvollen wandte. Nach dem Beschränkten, Gerundeten, Abgegrenzten suchte er nun das aus den eigenen Formen Strebende, das Absolute, Unendliche. Ähnlich wie im Sonett, das er ungefähr zur gleichen Zeit als Ausdrucksform gewählt hatte, gab er in der romantischen Ballade eine Konzession an einen ihm fernen und wesenhaft nicht gemäßen Geist; aber es gehört mit zur Unendlichkeit des Goetheschen Wesens, daß er alle historischen Formen des deutschen Geistes beherrschte. Es war der Abgesang seiner Balladendichtung, die nun künftig verstummte, was er in den romantischen Balladen des Jahres 1813 gegeben hat, ein letzter Ausklang jener geheimnisvollen Welt des episch Bildhaften, worin er das eigene Schicksal zu sehen pflegte.

Neben diesen schon aus früheren Zeiten ihm geläufigen Formen lyrischen Schaffens hat Goethe unter Schillers Einfluß damals auch zu ganz neuen Formen gegriffen, die nun künftig einen breiten und gewichtigen Teil seiner Lyrik bilden, zum geselligen Lied und zum lehrhaften Gedicht. Sie entsprechen zwei

Zuständen Goetheschen Wesens, die nun mit fortschreitendem Alter mehr und mehr alles aufsaugen werden, was sich an lyrischem Element in ihm regt. Das Gesellige wird ihm zu der Form, in der er, der nun überindividuell gewordene alte Mann, all das begreift, was ihm früher in der breiteren Sphäre persönlichen Erlebens, in der Liebe und als Liebe entgegengetreten war; und das Lehrhafte, die ins Aktive gerichtete Form der Altersweisheit, wird nun das Gefäß, in der Goethe seine Idee nach außen trägt. Beide Formen, das Gesellige und das Lehrhafte, werden später im Westöstlichen Divan zu einer neuen höheren Form des Dichterischen entwickelt und verlieren sich, nach dieser Episode, im breiten Bett der Goetheschen Alterslyrik als die entscheidenden konstitutiven Elemente der Lyrik seiner letzten Lebenszeit. Das Gesellige hat sich damals, in der Schillerschen und nachschillerschen Periode, in Goethes Lyrik in zwei sehr verschiedenen Formen niedergelassen, einmal im lauten und turbulenten Trinklied und dann in der steifen und feierlichen Form des höfischen und festlichen Huldigungsgedichts. Die erstere Form geselliger Lieder ist nicht zuletzt unter maurerischem Einfluß entstanden, als Gelegenheitsgedichte für den Kreis festlich versammelter Brüder. Es lebte aus Reminiszenzen des studentischen Treibens, und es ist gelegentlich zu Formen zurückgekehrt, die allein dem studentischen, nicht mehr dem maurerischen Zusammensein entsprachen. Das »Stiftungslied« gehört in diese Reihe, dann »Zum Neuen Jahr«, das »Tischlied« [»Mich ergreift, ich weiß nicht wie Himmlisches Behagen«], die »Generalbeichte«, »Vanitas! Vanitatum! Vanitas!« [»Ich hab mein Sach auf nichts gestellt«] und endlich das unsterbliche, zum deutschen Kommersbuchlied gewordene »Hier sind wir versammelt zu löblichem Tun, Drum, Brüderchen, Ergo bibamus!« Das war der echte Goethe jener Jahre, der bürgerlich, behäbig gewordene Senior,

dessen unbändige Lebenslust längst eingemündet war in die mit Behagen genossene Sicherheit seiner Existenz, und der sich mit Bewußtsein von der individuellen Isolierung hinweg ins Gefühl der Gemeinschaft wandte mit Menschen, die ihm nicht innerlich Wesensergänzung waren, wie das eine Forderung der Subjektivisten ist, sondern die aus verwandtem äußerem Schicksal gesellig in seinen Kreis getreten waren. Darum halten diese Lieder den unverbindlich burschikosen Ton ein und wenden sich an ein Publikum, das in seiner lockersten, freiesten Form gedacht ist, als Tischgesellschaft. In diesem Sinn genommen, sind auch diese heiter-fröhlichen Lieder aus klassischem Boden erwachsen, aus dem Verzicht innerster Schicksalsbindung des Menschen, wie es im Schicksal der Liebe gegeben ist, aus der bewußten Beschränkung auf einen engen und bescheidenen Lebenskreis, aus der gefühlten Einordnung des Menschen in die Polis, in die nun einmal gegebene und tatsächliche bürgerliche Ordnung. In diesen geselligen Liedern hat der alt und ruhig gewordene Goethe die größtmögliche Entfernung vom Titanismus der Jugend gewonnen. Hier hat sich, nach seinem eigenen Wort, in der Beschränkung der vollendete Meister gezeigt.

Als eine zweite Form geselliger Lyrik aber betrachten wir, in jener Periode wenigstens, seine zu höfischen Anlässen geschriebenen und an höfische Personen gerichteten feierlichen Festgesänge. Es sind das vor allem die in den letzten Jahren Napoleons meist in den böhmischen Weltbädern an die anwesenden Monarchen gerichteten Gedichte, die in feierlichen, würdig schreitenden Stanzen und mit ihren höfisch korrekten Überschriften [»Ihro der Kaiserin von Österreich Majestät«] wie akademische Festreden wirken, die aber mit der strengen höfischen Form eine Fülle tiefer und menschlich freier Gedanken verbinden. Der deutsche Liberalismus des 19. Jahr-

hunderts hat dem alten Goethe gerade diese seine höfische Haltung am wenigsten verzeihen wollen, und er hat in jener Teplitzer Episode, da Beethoven, der Titan, durch die Gesellschaft der Fürsten und Höflinge schritt, indes sein älterer Begleiter Goethe höfisch grüßend zur Seite trat, unbedingt die Partei Beethovens und seiner menschlichen Würde ergriffen — als ob nicht in der stillen Höflichkeit Goethes mehr innere Würde gelegen hätte als im Titanentrotz des Musikers. Aber das war jener Goethe, der sich am weitesten nicht nur von der eignen Jugend, sondern auch vom billigen Verständnis seines Volks entfernt hatte, der Goethe Napoleons. Und jene höfischen Lieder aus den böhmischen Bädern gewinnen eben dadurch für uns gehobenes Interesse, weil sie der Ausdruck seines Napoleonskults geworden sind, und eben damit der Ausdruck seines letzten und innerlichsten Klassizismus. Goethe hat von Napoleon den geschichtlichen, den politischen Klassizismus erwartet, die große Ordnung aller menschlichen Dinge, denn »was tausende verwirrten, löst der Eine«.

Worüber trüb Jahrhunderte gesonnen,
Er übersieht's in hellstem Geisteslicht,
Das Kleinliche ist alles weggeronnen, . .

Daß dieser große Glaube an die in Napoleon verkörperte Ordnung der Welt damals in Goethe lebte, das gibt diesen höfischen Stanzen ihr weltgeschichtliches Gewicht und rückt sie, nach Form wie nach innerer Bedeutung, in die erste Reihe der Goetheschen Dichtungen. Sie sind gesellige Lyrik in einem tieferen Sinn des Worts; in ihnen spricht sich deutlicher als anderswo Goethes politisches Bekenntnis aus.

Neben die gesellige Lyrik tritt in jener Periode die lehrhafte Lyrik, die nun von da an — vom West-östlichen Divan und von der Marienbader Elegie abgesehen — der eigentliche Inhalt von Goethes lyrischem Schaffen wurde, jenes gewaltige dichterische

Werk, das man unter dem Begriff der Goetheschen Alterslyrik zusammenfaßt. Das lehrhafte Element beginnt bei Goethe schon frühe, und es ist eigentlich, wenn auch zunächst in polemischer Form, der Inhalt seiner hochklassischen Periode, der Xenien und der Epigramme, gewesen. Mit den fortschreitenden Jahren hat es dann in seinem ganzen Wesen einen immer breiteren Raum eingenommen und ist immer offener und unverhüllter in sein lyrisches Schaffen eingedrungen. Damals schrieb er die beiden in streng klassizistischer Form gehaltenen Gedichte »Metamorphose der Pflanze« und »Metamorphose der Tiere« und ungefähr gleichzeitig die »Erklärung der Glatzschen Tafeln«. Es war zunächst sein naturwissenschaftliches Denken, was lyrischen Ausdruck suchte. Dann folgte sein übermütiger, gegen die zeitgenössische Literatur gerichteter »Deutscher Parnaß«, dann die im Herderschen Volkston gehaltenen Parabeln und endlich das tiefe geheimnisvolle Stanzengedicht »Das Tagbuch«, und in den Jahren 1810/12 die ersten geschlossenen Gruppen seiner Spruchverse »Gott, Gemüt und Welt« und »Sprichwörtliches«, die ersten Proben jener Alterslyrik, die künftig sein ganzes Schaffen beherrschen sollte, und in der er, gleichsam im gemünzten Gold einer unvergleichlich edeln, maßvollen und schönen Sprache, aus den Schächten seiner Seele die reifste und reinste menschliche Erfahrung wiedergab. Daß die lehrhafte Lyrik Goethes klingt, daß in der Flamme seines lyrischen Empfindens alles bloß Materiale seiner Gedanken aufgezehrt wird und nur das Metall reiner gedanklicher Form zurückbleibt, das eben ist der stärkste Erweis für die Kraft der Goetheschen Lyrik. Das lyrische Element in ihm, die Fähigkeit, einen Gedanken als Körper, als eigengesetzliche Existenz zu fassen und zu gestalten, diese Fähigkeit ist in Goethe von Jahr zu Jahr gewachsen, und sie hat eigentlich ihren letzten Höhepunkt erst in seinen letzten Versen erreicht.

Gerade in den Jahren nach Schillers Tod hat Goethes lyrisches Formbewußtsein eine letzte entscheidende Bereicherung erfahren. Unmittelbar aus den klassizistischen Formen heraus hat er damals nach einer Welt gegriffen, die ihm bisher verschlossen geblieben war: der mittelalterlichen Welt, die ihren reinsten Ausdruck in der lyrischen Form des Sonetts gefunden hat. Goethe hat um die Form des Sonetts — die bekanntlich mehr ist als eine bloße Technik der Versfüße und der Reime — gerungen, mit wechselndem Glück. Er hat sie nicht einfachhin um ihres Klanges willen gebraucht wie die Romantiker. Mit jenem seltsamen Instinkt, den er in Dingen der Kunst wie in denen der Natur besaß, hat er aus der Form des Sonetts den tiefen, weltgeschichtlichen Sinn aller mittelalterlichen Bildung herausgefühlt: die Form als ethisches Problem:

So ist's mit aller Bildung auch beschaffen:
Vergebens werden ungebundne Geister
Nach der Vollendung reiner Höhe streben.
Wer Großes will, muß sich zusammenraffen;
In der Beschränkung zeigt sich erst der Meister,
Und das Gesetz nur kann uns Freiheit geben.

Das ist ein Standpunkt, himmelweit verschieden vom heidnischen Ethos des reinen Klassizismus. Er hat immer in den tiefsten Herzkammern des Goetheschen Wesens gelegen. Aber er bedurfte seiner Stunde, um als Form ans Licht zu treten. Die Goethesche Sonettenwelt zählt nicht zu den Höhepunkten seiner Dichtung; und als geistiger und formaler Wert ist sie nicht zu vergleichen mit den autochthonen Meistern des Sonetts, mit Dante und Petrarca — die blieben Goethe verschlossen, weil sie geschichtlich noch nicht geöffnet waren. Aber das Sonett hat Goethes lyrisches Formbewußtsein ins Unendliche erweitert: erst aus dieser Verschmelzung des Mittelalterlichen und Antiken hat er die Formkraft zum Höchsten und Erlesen-

sten seiner Lyrik gewonnen, zum Westöstlichen Divan.

VII

Im Jahr 1812 erschien, in Goethes Verlag Cotta in Tübingen, der Divan [soviel wie Liedersammlung] des Persers Hafis, übersetzt von Josef von Hammer-Purgstall. Hafis war ein Zeitgenosse Petrarcas gewesen, ein persischer Dichter des 14. Jahrhunderts, also aus einer Blütezeit orientalischer Kultur, und demgemäß ein Dichter der heiteren Lebensfreude. Wollen wir ihn mit einem Dichter des Abendlandes vergleichen, so denken wir am besten an Horaz, mit dem er die Leichtigkeit der Gesinnung und der Form gemeinsam hat. Hammer-Purgstall, der diesen völlig unbekannten Dichter der deutschen Bildung geschenkt hat, war ein junger österreichischer Diplomat, einer von jenen aufs höchste gebildeten Diplomaten von der Art des späteren Gobineau, die den Stolz Europas bilden. Hammer war ein Sprachgenie, und er hat einen langen diplomatischen Aufenthalt im Orient dazu genützt, sich in die klassische Literatur der orientalischen Völker einzuleben. Er war in der Tat ein großer philologischer Bahnbrecher und hat nicht nur der Kenntnis, sondern auch der lebendigen Wertung dieser alten Literatur bei uns die Wege geebnet. Er war ein Übersetzer großen Stils, der für die fremde sprachliche Form den einmaligen deutschen Ausdruck gefunden hat, der nun für immer maßgebend blieb, wo ein Deutscher versuchte, orientalisches Leben in deutscher Sprache aufzufangen. Für die deutsche Literatur ist Hammer von großer Bedeutung geworden. Ohne ihn und seine Arbeit wäre das Höchste der deutschen Lyrik, der Westöstliche Divan, nicht entstanden. Es war nicht nur die bloße Anregung, die er Goethe gegeben hat, nicht bloß die Tatsache, daß er Goethe eine neue dichterische Welt geöffnet hat; auch formal bot er

dem Goetheschen Erlebnis wertvolle und entscheidende Elemente; ein Vergleich zwischen Goethes Westöstlichem Divan und Hammers Übersetzung zeigt uns, daß Goethe nicht bloß das orientalische Stoffkolorit Hammer verdankt, sondern darüber hinaus wesentlich formale Elemente, wie nicht zuletzt die eigenartige Behandlung des Reimes. Goethe war, das entsprach eben seiner über alle Begriffe gehenden sprachlichen Begabung, unendlich viel reicher, viel weicher, viel lebendiger im sprachlichen Ausdruck als Hammer, aber er hat dessen Urformen beibehalten, die eigentlichen Grundsätze des Übersetzerischen, und ist im ganzen wie im einzelnen Hammers Leistung verpflichtet geblieben wie von Zeitgenossen höchstens noch dem verdienstvollen Prälaten von Diez, von dem er mit Hilfe einer ausgedehnten Korrespondenz über vieles typisch Orientalische sich belehren ließ.

Aber die theoretische Kenntnis einer neuen, der orientalischen Welt, wie er sie Hammer verdankte, war für die Entstehung der neuen Goetheschen Lyrik allein nicht maßgebend. Goethe hat nie aus theoretischen Erfahrungen, sondern immer nur aus persönlichen Erschütterungen heraus gedichtet. Es war das eine jener glücklichen Fügungen, an denen Goethes Leben reich ist, daß er unmittelbar nach Hammers Hafis den Menschen kennenlernte, der ihm die neue theoretische Erfahrung als ein Stück lebendigen Lebens wiedergab, Marianne von Willemer. Die Ärzte hatten ihm damals statt der geliebten böhmischen Bäder eine Kur in Wiesbaden verordnet, und Goethe reiste im Sommer 1814 an den Rhein. Mit einem Frankfurter Geschäftsfreund, der ihm gelegentlich Erbschaftssachen geregelt hatte, traf er damals zusammen, mit dem angesehenen Frankfurter Bankier Johann Jakob von Willemer. Der hatte eben damals in dritter Ehe, aus nicht unbedenklicher Situation heraus, eine noch nicht dreißigjährige Schauspielerin

geheiratet, die Österreicherin Marianne Jung. Und an ihr entzündete sich nun, was Goethe sich eben erst theoretisch angeeignet, die orientalische Welt, zu lebendigem, persönlich empfundenem Leben. Marianne war keine Schönheit; den Bildern nach war sie etwa vom Typus der Christiane. Sie war auch keine Gelehrte, nichts weniger als ein Blaustrumpf; aber sie war eine Frau von lebendigstem Geist und von einerEinfühlungskraft sittlicher und künstlerischer Art, wie sie Goethe sonst nie getroffen hat. Sie waren eigentlich nur wenige Tage beisammen, auf Willemers Landsitz, der Gerbersmühle am Main; aber diese wenigen Tage reichten hin, den fünfundsechzigjährigen Dichter mit einer Leidenschaft anzufüllen, die nun, trotz der äußeren Trennung, einige Jahre hindurch anhielt und seiner Seele den Brennstoff zuführte, dessen sie für ein beispielloses lyrisches Erleben bedurfte. Bis ins Jahr 1819 hinein währte der Traum, der ihn selber zum orientalischen Dichter und die Geliebte zur Suleika seiner Träume machte. Und dieser Traum wurde zum geselligen Spiel dank der Intelligenz und dank der Einfühlungskraft der Freundin. Von Weimar aus schickte Goethe an Marianne, was ihm jeweils die glückliche Stunde an westöstlichen Gedichten eingegeben, und gelegentlich erwiderte die verständnisvolle Freundin ihrerseits mit Gedichten, die an dichterischer Kraft und an Sicherheit des Stils denen Goethes nicht nachstanden. Goethe hat diese Gedichte der Freundin, ein gutes halbes Dutzend, unbedenklich unter die Sammlung der eigenen aufgenommen; so sehr schienen sie ihm selber aus dem einen und gleichen Geist ihrer Liebe geboren und an Art und Wert den eigenen gleich. Und in der Tat gehören die Gedichte Mariannes, vor allem das unvergeßlich schöne »Ach, um deine feuchten Schwingen«, »Hoch beglückt in deiner Liebe« und »Was bedeutet die Bewegung« zu den Perlen des Buches Suleika.

Neben die Leidenschaft zu Marianne trat damals

noch ein anderes persönliches Schicksal, das den neuen Gedichten Sinn und Resonanz zugleich verlieh: der Sturz Napoleons, der Goethe persönlich zu tiefst getroffen hat. Das Schicksal der französischen Revolution hatte er einst dramatisch und episch zu deuten und also zu überwinden gesucht. Der einzige politische Gegenstand aber, der in sein Innerstes, in seine Lyrik Eingang gefunden hat, war die Gestalt Napoleons. Goethe war nicht nur persönlich durch Napoleon aufs tiefste beeindruckt; er hatte auch politisch von ihm das Letzte und Höchste erwartet, die Ordnung aller weltlichen Dinge von der Idee her. In den Befreiungskriegen stand Goethe bekanntlich mit mehr Sympathie mehr auf der Seite Napoleons, und als er ihn dann unterliegen sah, und zwar gegenüber jenen deutschen Fürsten, die er längst verachten gelernt hatte als Menschen wie als politische Form, da zerbrach in ihm der Glaube an die politische Fähigkeit des Deutschtums und darüber hinaus der Glaube an einen Sinn des Politischen überhaupt. Goethe fühlte sich damals in seiner Umgebung wieder so einsam wie einst nach der Rückkehr aus Italien. Er war nur weiser und also stiller geworden und hat seine persönliche Enttäuschung tief im Innersten vergraben. Aber wie viel war ihm nun eben damals das neue Erlebnis des Ostens und das neue west-östliche Spiel mit der Freundin! In der »Hegire«, dem ersten Gedicht des Divan, spricht er aus, was ihm in dieser Zeit die neue Form bedeutet hat:

Nord und West und Süd zersplittern,
Throne bersten, Reiche zittern,
Flüchte du, im reinen Osten
Patriarchenluft zu kosten!
Unter Lieben, Trinken, Singen
Soll dich Chisers Quell verjüngen.

Es war keine gemeine romantische Flucht vor der Wirklichkeit — die lag Goethe nie —, aber es war eine

Flucht vor dem Zufall des Politischen in das ewig Bleibende der alten Form, das er nun in der Patriarchenluft des Ostens erleben durfte, so wie zwanzig Jahre früher in der Welt der Properz und Martial. Sein Napoleonerlebnis, sein Heimweh nach der Idee, der Form »Napoleon«, hat den Gedichten des Westöstlichen Divan Sinn und Resonanz verliehen, auch dort, wo es unausgesprochen nur im Unterhalb der Verse blieb, und hat den heiteren hellen Gedichten ihren ewigen weltgeschichtlichen Charakter gegeben.

Auf etwa dreihundert ist schließlich, im brieflichen Austausch zwischen Weimar und Frankfurt, die Zahl dieser kleinen, feingefeilten Gedichte gestiegen. In den Jahren 1815 und 1816 waren die meisten schon niedergeschrieben und wohl auch der Plan der Sammlung, des Divan, schon gefaßt. Aber bis ins Jahr 1819 hinein dauerte die Arbeit daran: immer wieder gefeilt und gebessert, und daneben her wissenschaftlich gearbeitet an einem Kommentar, den dann Goethe unter dem Titel »Noten und Abhandlungen zu besserem Verständnis des Westöstlichen Divan« gleichzeitig mit den Gedichten selber veröffentlicht hat, in jener stillen feierlichen Prosa, die seinen Altersstil kennzeichnet. Zum erstenmal hat der Dichter darin nicht nur gebildet, sondern auch geredet, weil, wie er selber sagte, dem späteren Alter »Betrachtung und Mitteilung ziemte«. Es lag ihm auch daran, diese Gedichte, nicht wie sonst seine ganze Lyrik, als Gelegenheitsgedichte für sich selber sprechen zu lassen. Er gab ihnen die Form eines geschlossenen eigenen Werkes; und wie er sie durch seinen Kommentar auf eine höhere, der Wissenschaft genäherte Form hob, so hat er auch innerlich diesen Gedichten durch Anordnung und Einteilung Struktur und besonderes Gewicht zu geben versucht. In zwölf Bücher teilt er die Gedichte ein, feierlich und geheimnisvoll mit ihren orientalischen Überschriften. Die Einteilung

selber freilich war sachlich nicht allzu strenge durchgeführt, und eine Anzahl der Bücher scheint nur Dublette des Buchs der Sprüche zu sein. Zu einer Einheit zusammengehalten sind alle Gedichte des Divan nicht nur durch die redenden Personen [Hatem, Suleika und Schenke] oder das meist nur dünne und leicht aufgetragene orientalische Lokalkolorit, sondern mehr noch durch die durch alle Gedichte gehende Grundgesinnung des beschaulichen Alters und durch die Einheit des literarischen Stils, die mit staunenswerter Sicherheit durchgeführt ist. Die äußere Einteilung der Sammlung in zwölf verschiedene Bücher von sehr verschiedenem Umfang ist nur locker. In Wirklichkeit handelt es sich nur um vier verschiedene Stoffelemente: einmal die Liebe zu Suleika und die ihr untergeordneten Elemente des Suleika- und des Hatem-Komplexes; dann das platonische Schenkenbuch; weiter das Erlebnis des Hafis, das theoretische Erlebnis des Orients und die neue Deutung des Dichterischen; und endlich die breite Masse der Spruchverse, worin er die eigene Altersweisheit an Gegenständen der orientalischen Kultur und Religion entwickelt. Geplant hat Goethe zweifellos noch eine Reihe von Stoffen, von denen aber nur Spuren und dürftige Anfänge vorhanden sind, so vor allem das Buch Timur, worin er an der geschichtlichen Gestalt Tamerlans sein Napoleonerlebnis Bild werden lassen wollte. Es ist wie das Buch des Parsen Fragment geblieben.

»Mir bleibt genug! Es bleibt Idee und Liebe!« heißt es gelegentlich im Buch der Betrachtungen. Damit ist der große Doppelinhalt des Divan angegeben, jene seltsame echt goethesche Zweiheit: durchgeistigte Liebe und von der Liebe durchglühte Geistigkeit. Oder wie Suleika-Marianne singt: »Denn das Leben ist die Liebe und des Lebens Leben Geist.« Es war freilich das bittere Vorrecht des Alters, des Gealterten, so zu denken, nicht mehr die Unmittel-

barkeit jugendlicher Leidenschaft zu empfinden, sondern schon das durch den Geist, die Reflexion gebrochene Leben, auch dort, wo das Leben am unmittelbarsten zu sein strebt, im Schicksal der Liebe. Der Divan ist unverhüllt Alterslyrik; er hat nicht nur die Weisheit, sondern auch die Melancholie des Alters. Das mag mit ein Grund sein, weshalb diese geistvollste aller deutschen Lyrik bis auf wenige populäre Ausnahmen nicht ins Bewußtsein des deutschen Volks gedrungen ist. Es ist nicht nur die kunstvolle äußere Form, die den Divan so schwer verständlich macht, es ist namentlich die selten zu erringende Weisheit des Alters, die diese Köstlichkeiten weiteren Kreisen verschließt. Ist schon Goethes Klassizismus seiner Hochperiode ein nur sehr schwer zu erringendes Geschenk des Verständnisses, so noch viel mehr sein westöstliches Dichten, wo die pralle, gesunde Einheit seines klassischen Gefühls wieder aufgelöst ist in die nebeneinander geführte Doppelexistenz von Erfahrung und Reflexion, von Bild und Gedanke. Der ganze Divan ist Alterslyrik; er ist überall, auch in den reinen Liebesgedichten gedankliche, reflektierte Lyrik. Es ist die Antwort, die der altgewordene Kopf dem junggebliebenen Herzen gab.

Die lyrische Form des Westöstlichen Divan ist nur äußerlich gekennzeichnet durch das Lokalkolorit, durch die fremden orientalischen Namen und Gegenstände. So wenn er von Balch, Bochara, Samarkand, wenn er von Bagdad oder vom Euphrat spricht, oder wenn er gelegentlich die Situation des Karawanenreisenden festhält, wie in jener Strophe der Hegire:

Bösen Felsweg auf und nieder
Trösten, Hafis, deine Lieder,
Wenn der Führer mit Entzücken
Von des Maultiers hohem Rücken
Singt, die Sterne zu erwecken
Und die Räuber zu erschrecken.

Goethe ist mit dem Lokalkolorit sehr spärlich umgegangen, und er scheut sich auch nicht, es gelegentlich mit Absicht zu unterbrechen, so etwa, wenn Hatem von Erfurt und seinem Jahrmarkt spricht. Das orientalische Element sucht Goethe vielmehr auf rein formalem Wege zu gewinnen. Einmal durch Bevorzugung des geschlosseneren, gerundeteren trochäischen Verses gegenüber dem jambischen, dann aber namentlich durch eine eigene, fremde Behandlung des Reimes. Der Reim ist das eigentlich formale Element der deutschen Lyrik: durch den wiederkehrenden Reimklang erst wird das Ohr zu formalem Bewußtsein gebracht: es erlebt das Gesprochene als Form, als eigengesetzlichen Körper. Der deutsche Brauch nun reimt gleichklingende Silben aufeinander, bloße Wortteile ohne besonderen auf die Reimantwort bezüglichen Sinn. Im Divan verläßt Goethe diesen Brauch der deutschen Dichtung. Er reimt nicht mehr Silben, sondern Worte aufeinander, und zwar Worte, auf denen der eigentliche Sachakzent des Verses ruht, Worte, die den vollen schweren Ton tragen. So reimt er etwa Venedig auf Erbötig, Rausch und Tand auf Samarkand. Jene schweren Reimworte, denen der deutsche Dichter sonst, um der Armut der deutschen Wortklänge willen, ängstlich aus dem Weg zu gehen pflegt, sucht Goethe im Divan recht eigentlich auf. Es macht ihm Freude, seltene und ungewohnte Reimworte aufzusuchen und auf diese Weise dem den Reim tragenden Versfuß besonderes Gewicht zu verleihen. Zusammen mit den meist trochäischen Maßen gibt das seinen Versen das exotisch Feste und Gerundete, die deutliche Farbe und endlich die volle ungebrochene Plastik des Verskörpers. Aber dieses Kolorit schwebt nur wie ein Hauch über den Versen; auch was er sonst an orientalischen Redeformen gebraucht, Diastole und Systole zum Beispiel, ist so maßvoll gehalten, daß durch das orientalische Gewand des Verses doch immer sein

klassischer Körper durchscheint. Ja, streng genommen ist Goethe nirgends in seinen Dichtungen so klassisch streng und rund wie gerade in der Lyrik des Divan. Die Worte fallen mit einer ungemein strengen Sparsamkeit, konzis, knapp, eindeutig; keine Silbe dient der bloßen formalen Füllung. Darum sind diese Gedichte auch bis auf wenige Ausnahmen die räumlich kleinsten Gedichte Goethes, oft nur Zwei- und Vierzeiler oder eine kleine Perlenkette zierlicher enger Strophen. Was Goethe in den Sonetten nicht gelungen war, der lyrische Petrarchismus, das gelang ihm im Divan in einer so glänzenden Weise, daß Petrarcas Vorbild weit übertroffen scheint; was er selber einmal formuliert hat: »Nur ein Hauch sei dein Gedicht«, ist hier Tatsache geworden: ein Mindestmaß von formulierbarem Gedanken ist hier in einem Mindestmaß von sprachlich-lyrischer Form Körper geworden, aber in einer Form, die so einmalig und eindeutig ins Leben tritt, daß sie, einmal gehört, dem Ohr nicht mehr verloren gehen kann.
Mit dem Erlebnis Hafis' leitet Goethe den Divan ein:

So, Hafis, mag dein holder Sang,
Dein heiliges Exempel,
Uns führen, bei der Gläser Klang,
Zu unsres Schöpfers Tempel.

Aber das isolierte Erlebnis des persischen Dichters wird gleich ins Idealische, ins Allgemeine erhoben, ins Bild des Dichters schlechthin, vor allem aber ins Bild Goethes selber: »der du, ohne fromm zu sein, selig bist!« Seinen eigenen unmystischen, hellen Charakter verteidigt er im Bilde des fremden Dichters. Und er gibt zugleich das Wesentliche an seinem Hafiserlebnis wieder, das was ihm selber die Kenntnis dieses Fremden teuer gemacht hat, die Erweiterung des objektiv Dichterischen ins Unendliche einer geschichtlichen Erfahrung:

Herrlich ist der Orient
Übers Mittelmeer gedrungen;
Nur wer Hafis liebt und kennt,
Weiß was Calderon gesungen.

Es ist die alte Idee Herders von den Stimmen der Völker, die ihm nun nach dem klassizistischen Intermezzo wieder wahr und lebendig geworden ist. Der Goethe, der den Begriff der Weltliteratur geschaffen hat, erhebt sich auf dem Hintergrund des Westöstlichen Divan zum erstenmal deutlich ab.

Neben den Spruchversen den breitesten Raum des Divan, nimmt das Buch Suleika und seine Anhängsel ein: das Liebeserlebnis mit Marianne von Willemer. Dort, im Wechselgesang mit der Freundin, lebt auch die jugendliche Glut am lebendigsten wieder auf. Freilich ist auch hier das Schicksal des Alters deutlich in den Vordergrund gerückt: der Aetna unter Schnee und Regenschauer, wie es in einem dieser Gedichte heißt. Diese Liebe bleibt in Wirklichkeit immer maßvoll; sie ist, aufflammend, schon wieder Deutung geworden, Idee, Bild. So wenn Suleika singt:

Als ich auf dem Euphrat schiffte,
Streifte sich der goldne Ring
Fingerab in Wasserklüfte,
Den ich jüngst von dir empfing.

Also träumt ich. Morgenröte
Blitzt ins Auge durch den Baum,
Sag Poete, sag Prophete!
Was bedeutet dieser Traum?

Und Hatem erwidert:

Dies zu deuten bin erbötig!
Hab ich dir nicht oft erzählt,
Wie der Doge von Venedig
Mit dem Meere sich vermählt?

So von deinen Fingergliedern
Fiel der Ring dem Euphrat zu.

Ach, zu tausend Himmelsliedern,
Süßer Traum, begeisterst du!

Mich, der von den Indostanen
Streifte bis Damaskus hin,
Um mit neuen Karawanen
Bis ans Rote Meer zu ziehn,

Mich vermählst du deinem Flusse,
Der Terrasse, diesem Hain,
Hier soll bis zum letzten Kusse
Dir mein Geist gewidmet sein.

Goethes Liebeslyrik ist im Divan am reinsten und tiefsten zum Ausdruck gekommen, deshalb, weil sie hier inniger als anderswo mit der andern Komponente seines Wesens verbunden bleibt, mit dem Geist, dem Geistigen, dem Künstlerischen. Die Liebe wird ihm hier zur tiefsten Deutung des Lebens überhaupt; er erkennt sie wieder als das eigentlich Schöpferische, das Element, das seinen Geist in die Sphäre des Schöpferischen, des Fruchtbaren gehoben hat. Alle Suleikalieder, auch die von der Freundin gedichteten, tragen den Stempel des Geistigen; die Liebe wird bedeutsam erst dadurch, daß sie schöpferisch wird, als Element einer höheren Art von Zeugung. Goethe hat diese neue und vertiefte Auffassung der Liebe noch dadurch betont, daß er neben die Liebe zu Suleika die zu Saki stellte als eine Vertiefung und Ergänzung, die absolut reine, unkörperliche Knabenliebe des Schenkenbuchs. An ihr wird deutlich, daß der alte Goethe die Liebe nicht mehr als Selbstzweck, als in sich sinnvolles Schicksal begriff, sondern nur mehr als eine Steigerung des persönlichen Wesens ins Objektive, ins Absolute, ins eigentlich Geistige, eine Steigerung, die der parallel geht, die wir dem alkoholischen Wesen, dem frei genossenen Wein verdanken. Im Schenkenbuch trifft Goethe dithyrambisch wahre und leidenschaftliche Töne über jene

»göttlichste Betrunkenheit«, die uns über die Grenzen des Irdischen hebt, eine Betrunkenheit freilich, die sehr im Gegensatz zu jener »nüchternen Trunkenheit« des bloßen Alkoholikers ihren Wert eben dadurch erhält, daß sie geistigen Zieles ist. Diese Trunkenheit, den geistigen Aufenthalt im Absoluten, den vermittelt ihm der Schenke, halb Freund, halb Diener, halb Schüler und dabei Genosse in den Stunden der Anbetung und Führer in den Bereich des Letzten und Absoluten, die interesselose Schönheit des Geistes.

Der Schenke [schläfrig]:

So hab ich endlich von dir erharrt:
In allen Elementen Gottes Gegenwart.
Wie du mir das so lieblich gibst!
Am lieblichsten aber daß du liebst.

Hatem:

Der schläft recht süß und hat ein Recht zu schlafen.
Du guter Knabe hast mir eingeschenkt,
Vom Freund und Lehrer, ohne Zwang und Strafen,
So jung vernommen wie der Alte denkt.

Nun aber kommt Gesundheit holder Fülle
Dir in die Glieder, daß du dich erneust.
Ich trinke noch, bin aber stille, stille,
Damit du mich erwachend nicht erfreust.

Die Haltung, die in solchen Versen liegt, ist die des reifen, fast überreifen Alters. Goethe empfindet sie als die eigentliche Gnade seiner späten Jahre, die Fähigkeit, vitales Leben und reinen Geist in Einem zu erleben. Er nennt diese Haltung, sei sie nun Suleika oder einem fingierten Saki zugewandt, Liebe, wie er den unbewachten und unbesonnenen Jugendtrieb Liebe genannt hat und deutet so die letzte Einheit menschlicher Geschichte an. Im Buch des Sängers, wo er in heiterer Form das Tiefste an Gedanken ausdrückt, steht das Gedicht »Phänomen«:

Wenn zu der Regenwand
Phöbus sich gattet,
Gleich steht ein Bogenrand
Farbig beschattet.

Im Nebel gleichen Kreis
Seh ich gezogen,
Zwar ist der Bogen weiß,
Doch Himmelsbogen.

So sollst du, munterer Greis,
Dich nicht betrüben,
Sind gleich die Haare weiß,
Doch wirst du lieben.

Und eine Stufe tiefer noch und innerlicher drückt er die gleiche Wahrheit im tiefsten, geheimnisvollsten Gedicht des Divan, in der »Seligen Sehnsucht« aus:

Sagt es niemand, nur den Weisen,
Weil die Menge gleich verhöhnet,
Das Lebend'ge will ich preisen,
Das nach Flammentod sich sehnet.

In der Liebesnächte Kühlung,
Die dich zeugte, wo du zeugtest,
Überfällt dich fremde Fühlung,
Wenn die stille Kerze leuchtet.

Nicht mehr bleibest du umfangen
In der Finsternis Beschattung,
Und dich reißet neu Verlangen
Auf zu höherer Begattung.

Keine Ferne macht dich schwierig,
Kommst geflogen und gebannt,
Und zuletzt, des Lichts begierig,
Bist du, Schmetterling, verbrannt.

Und solang du das nicht hast,
Dieses: Stirb und werde!
Bist du nur ein trüber Gast
Auf der dunkeln Erde.

Von einer solchen Schau aus betrachtet, ist das Alter selbst eine Gnade geworden, weil es die Erfüllung des tiefsten und letzten Naturgesetzes bedeutet, der Reife. Goethe ist der einzige Dichter der Weltliteratur, der dieses Wunder des Alterns, dieses einem neuen, einem andern Leben Zureifens, erlebt und gestaltet hat, nicht in einem gelegentlichen Aperçu, sondern in eigener lyrischer Form. Daß der West-östliche Divan nicht die Sammlung irgendwelcher schöner Gedichte ist, sondern eben der sprach- und formgewordene Ausdruck des Alters, Alterslyrik im reinsten Sinn des Wortes: das erst gibt ihm seinen vollen Wert nicht nur innerhalb des Goetheschen Lebenswerkes, sondern als eine höchste Gipfelleistung der gesamten Weltliteratur.

Goethe selber hat schon durch die Art, wie er bei der Herausgabe dieser Dichtung im Jahre 1819 sie behandelt hat, gezeigt, daß er im Divan mehr sah und mehr sehen lassen wollte als eine bloße Liedersammlung. Er hat, was sonst nie seine Art war, dem bescheidenen dünnen Bändchen der Gedichte, einen an äußerem Umfang eben so bedeutsamen Kommentar folgen lassen, die »Noten und Abhandlungen zu besserem Verständnis des Westöstlichen Divans«. Er hat darin seine Lesefrüchte aus der Literatur über den Orient, Reiseberichte und philologische Untersuchungen, niedergelegt und gibt ebenso einen Querschnitt durch die damals bekannten Gebiete der Orientalistik. In kleinen gerundeten Abhandlungen spricht er darin über die orientalische Geschichte und Literatur und ihre Formen, über die kühnen Reisenden, denen das Abendland die erste und entscheidende Kunde über den Orient verdankt, über Marco Polo und Pietro della Valle, Tavernier und Chardin und über einzelne Fragen und Probleme der orientalistischen Wissenschaft. Und er tut dies in jenem stillen, gesuchten Stil, der nun charakteristisch ist für seine Prosa, und der uns daran erinnert, daß wir mit Goethes

Leben schon in den Bezirk der Wanderjahre eingetreten sind, deren Inhalt und Merkmal die Ehrfurcht Goethes geworden ist. Die Noten und Abhandlungen haben keinen wissenschaftlichen Wert. Schon Goethe wollte sie nicht so aufgefaßt wissen, und seither ist unsre Kenntnis von diesen Dingen eine viel gründlichere und umfassendere geworden. Aber noch heute sind die Noten und Abhandlungen eine köstliche Lektüre, unentbehrlich für den, dem es um die innere Geschichte Goethes zu tun ist. Denn ihr Wert ist, was auch ihr ursprünglicher Sinn war, ein autobiographischer. Goethe enthüllt darin seine eigene westöstliche Geschichte; er zeigt, was er erfahren und wie er gelernt hat, bis das seltsame Bild des Ostens, eines bewußt vom Westen her gesehenen Ostens, in ihm entstand. Was er hier von orientalischen Gegenständen erzählt, scheinbar in wissenschaftlicher Absicht, das ist nur wie ein dünner Schleier, hinter dem die Geschichte seines eigenen Lebens sichtbar wird, die Geschichte eines Geistes, dessen Spielplatz die Welt und die Weltgeschichte und dessen Sprache die Weltliteratur geworden war. Wir stehen vor der letzten Periode in Goethes Leben, wo, was er sagte, Prosa oder Dichtung, Weisheit und Form in Einem geworden war, vor dem letzten Goethe, dem der Spruchdichtung und der Weltliteratur.

VIII

Goethes Alterslyrik, so breit und vielgestaltig sie in ihrer Masse ist, hat nach der bunten Formenwelt des Westöstlichen Divan keinerlei Bereicherung mehr erfahren, weder eine inhaltliche noch eine formale; im Gegenteil, sie ist, so von Goethes siebziger Jahren an, vielmehr in einen Zustand der Erstarrung und der Verarmung eingetreten: die heitere Bühne des Rokoko von einst fehlt nun ganz; es ist, als lägen Jahrhunderte zwischen der Leipziger und Frühweimarer

Hofzeit und den Tagen des alten Goethe, der im Schatten Metternichs nun so ganz 19. Jahrhundert war. Auch alle Formen und Gehalte des Titanismus fehlen, sogar die für Goethe ewige und immer lebendige Natur und ihr Erleben sind durch den Schleier des Lehrhaften verhüllt; wo sie in seiner Lyrik noch auftreten, sind sie zu Symbol und mystischer Form erstarrt, wie in jenen berühmten Versen über die Wolkenbildungen. Die gewaltige Welt des Klassizismus mit ihren antikischen Formen von Versmaß und Strophenbau ist völlig und unwiderruflich versunken, ebenso die unter Schillers Einfluß geübte Kunstpoesie; von der Form der Ballade hat Goethe damals mit der »Legende« [»Wasser holen geht die reine, schöne Frau des hohen Brahmen«] endgültigen Abschied genommen. Was ihm noch blieb — von wenigen Ausnahmen abgesehen — das war die große Herdersche Form des Volkstümlichen; freilich nur in der äußeren Technik des Dichterischen, im Versmaß und Strophenbau; da sind es fast nur mehr Vierzeiler und Knittelverse; in der inneren Haltung, im Gehalt, steht diese Dichtung dem Volkstümlichen unendlich fern, ferner noch als die steife Würde des Klassizismus. Was Goethe damals noch dichtete, war durchaus Weisheit, Betrachtung der Welt und der weltlichen Dinge von der höchsten Höhe des alt und ruhig gewordenen Genies aus. Es beginnt die Zeit der Goetheschen Mystik. Auch dort, wo diese Lyrik noch einfachen, schlichtmenschlichen Gegenstands ist — und das ist sie fast immer — hat sie formal die Schwere des Geheimnisvollen angenommen; typisch dafür ist jenes »Um Mitternacht« aus dem Jahr 1818:

Um Mitternacht ging ich, nicht eben gerne,
Klein kleiner Knabe, jenen Kirchhof hin
Zu Vaters Haus, des Pfarrers; Stern am Sterne,
Sie leuchteten doch alle gar zu schön;
Um Mitternacht.

Die einfache Situation des Dargestellten, die ebenso einfache seelische Haltung eines frühen Erinnerns gewinnen, durch die bloße Stellung der Worte, bei aller bewußten Naivität, etwas Fremdes, Seltenes, Geheimnisvolles. Die Worte selber, so einfach in ihrer rationalen Bedeutung, erhalten eine gewisse mystagogische Würde. Und das Einfachste, Klarste, Kleinste an lyrischem Stoff gewinnt eben dadurch eine Tiefe der Schau, wie der philosophische Goethe sie nie erreicht hat. Nicht ein Gedicht wie etwa die in gleicher Zeit entstandenen Orphischen Urworte verleiht der Goetheschen Lyrik dieser seiner letzten Jahre das Gepräge, sondern jene halb schlichten halb mystisch-geheimnisvollen Verse wie das genannte »Um Mitternacht« oder mehr noch jene rührenden Strophen, die er zu Karlsbad am 15. Mai 1820 zu St. Nepomuks Vorabend gedichtet:

Lichtlein schwimmen auf dem Strome,
Kinder singen auf der Brücken,
Glocke, Glöckchen fügt vom Dome
Sich der Andacht, dem Entzücken.

Lichtlein schwinden, Sterne schwinden.
Also löste sich die Seele
Unsres Heil'gen: nicht verkünden
Durft er anvertraute Fehle.

Lichtlein, schwimmet! Spielt, ihr Kinder!
Kinderchor, o singe, singe!
Und verkündiget nicht minder,
Was den Stern zu Sternen bringe.

Das war der lyrische Goethe der letzten Jahre: volkstümlich wie in Straßburg, aber mit einem Unterton des tiefsten Wissens und gnädiger Milde; anschaulich wie in seiner besten klassischen Zeit, aber schon begnadet mit jener Doppelschau, die das Ewige im Zeitlichen sieht; noch sind seine Verse von berückendem Wohllaut der Melodie, aber die Worte

selber sind alt und schwer und spröde geworden, und sie wirken nicht mehr aus der Unmittelbarkeit eines vom Herzen kommenden Klanges, sondern aus mystagogischer Absicht des Erziehers, fast aus bewußter und gewollter Magie.

Es ist der vor sich selber fast schon zum Schemen gewordene Goethe Makariens aus den Wanderjahren: nur selten mehr dringt Persönliches, sei es Leidenschaft, sei es Sehnsucht, wie sie ihm früher aus allen Poren des Lebendigen schlugen, durch diesen Mantel vollendeter Objektivität; nur Allgemeines scheint für ihn noch Wert zu haben. Da traf ihn eine neue, die letzte seiner großen Liebesleidenschaften, eine Erschütterung, wie ihn keine mehr getroffen hatte seit den Wetzlarer Tagen. 1822 lernte er in Marienbad Ulrike von Levetzow kennen, ein damals achtzehnjähriges Mädchen, die dem Alter nach die Enkelin des nun dreiundsiebzigjährigen Dichters hätte sein können. Das Jahr darauf war Goethe mit ihr und den Ihrigen erneut in Marienbad zusammengetroffen. Und nun faßte den greisen Dichter eine unbezähmbare Leidenschaft zu der liebreizenden Gestalt des Mädchens. Er wollte sie heiraten, und der Großherzog von Weimar scheint der Mutter der Geliebten selber die Werbung Goethes vorgetragen zu haben. Ulrike lehnte ab. Für Goethe bedeutete die Leidenschaft ebenso wie der aufgezwungene Verzicht ein tragisches Erlebnis von beispielloser Wucht. Seine Liebe war, wie er selbst gestand, die einer späten Pubertät gewesen; er liebte wie in den goldnen Jahren erster Jugend. Und daß ihm nun, und zwar von liebender und geliebter Hand, der Schleier einer lieben Illusion zerrissen ward, das steigerte den Schmerz des Verzichts. Er wurde sich bitter klar, daß er ein Greis sei, der dem Grab näher stand als dem Brautgemach; die ganze Tragik des Alterns ließ sich auf ihn nieder. Goethe entsagte; lächelnd und mit einem letzten Kuß nahm er Abschied von der Geliebten, um sie nie wieder zu sehen. Aber im

Innern nahm er eine fast tödliche Wunde mit sich zurück nach Weimar. In Versen, und zwar in bezaubernd schönen und süßen Versen, sang er den großen tiefen Schmerz aus, in der sogenannten Marienbader Elegie, wohl das Schönste und menschlich Bewegteste, was der alternde Goethe geschrieben hat. Da erlebt er wieder, was ihm die hoffnungslose Liebe zu Ulrike gewesen war.

Dem Frieden Gottes, welcher euch hinieden
Mehr als Vernunft beseliget — wir lesens —
Vergleich ich wohl der Liebe heitern Frieden
In Gegenwart des allgeliebten Wesens;
Da ruht das Herz, und nichts vermag zu stören
Den tiefsten Sinn: den Sinn, ihr zu gehören.

In unsres Busens Reine wogt ein Streben,
Sich einem Höhern, Reinern, Unbekannten
Aus Dankbarkeit freiwillig hinzugeben,
Enträtselnd sich den ewig Ungenannten;
Wir heißen's: fromm sein! — Solcher seligen Höhe
Fühl ich mich teilhaft, wenn ich vor ihr stehe.

Aber so rein er diese Liebe begriff, so groß, so absolut war der Schmerz, sie vermissen zu müssen.

Verlaßt mich hier, getreue Weggenossen,
Laßt mich allein am Fels, in Moor und Moos!
Nur immer zu! Euch ist die Welt erschlossen,
Die Erde weit, der Himmel hehr und groß;
Betrachtet, forscht, die Einzelheiten sammelt,
Naturgeheimnis werde nachgestammelt.

Mir ist das All, ich bin mir selbst verloren,
Der ich noch erst den Göttern Liebling war;
Sie prüften mich, verliehen mir Pandoren,
So reich an Gütern, reicher an Gefahr;
Sie drängten mich zum gabeseligen Munde,
Sie trennen mich — und richten mich zugrunde.

Als Motto hatte er über die Elegie die Verse aus dem Tasso geschrieben:

Und wenn der Mensch in seiner Qual verstummt,
Gab mir ein Gott, zu sagen, was ich leide.

Und darin lag schließlich seine Heilung. Er hat, wie einst in den Zeiten des Werther und des Tasso, das Verlorene wiedergewonnen in seiner dichterischen Gestaltung und also Überwindung. Goethe hat sich in jenen Jahren sehr viel mit seinem Werther beschäftigt, der damals sein fünfzigjähriges Jubiläum feiern konnte. In den Gesprächen mit Eckermann, Riemer, dem Kanzler von Müller kam er immer wieder auf jene Leidenschaft zurück, der er damals wieder näherstehen sollte als je in seinem Leben, einer Leidenschaft zum Tode, deren logischer Abschluß der Selbstmord war. In den Zahmen Xenien schrieb er damals die Verse:

»Du hast dich dem allverdrießlichsten Trieb
In deinen Xenien übergeben.«
Wer mit 22 den Werther schrieb,
Wie will der mit 72 leben!

Die merkwürdige Einheit des Lebens ist ihm damals bewußt geworden, jene tief inneren Zusammenhänge des Erlebens, wie sie aus der Einheit der persönlichen Natur erwachsen. Er wandte sich an den Schatten Werthers in einem großlinigen, tiefen Gedicht:

Noch einmal wagst du, vielbeweinter Schatten,
Hervor dich an das Tageslicht . . .

und aus der neuen Leidenschaft heraus sprach er zu dem Gebilde der eignen Phantasie von einst so, als spräche er zum Gegenüber eines lebenden Freundes. Und wenn er nun so über die fünfzig Jahre hinweg erinnernd des jugendlichen Erlebens gedachte und dessen, was ihm nun, dem Greisen, beschieden war, da überfiel ihn ein tiefer und bitterer Pessimismus:

Zum Bleiben ich, zum Scheiden du erkoren,
Gingst du voran — und hast nicht viel verloren.

Es ist die Stimmung dessen, dem das All und der sich selbst verloren gegangen war, die Stimmung des ewigen Werther. Goethe hat dann diese Gedichte, die Marienbader Elegie und das Gedicht an Werther, zusammen mit einem dritten, einer Huldigung an die schöne und geistvolle polnische Pianistin Maria Szymanowska, als »Trilogie der Leidenschaft« zusammengestellt und in der Ausgabe letzter Hand veröffentlicht, als ein Dokument dessen, wessen seine vitale Leidenschaft fähig war, als ein Dokument der letzten und bittersten Erschütterung, die ihn als Menschen traf und treffen konnte. Er ist von da an viel stiller geworden, viel objektiver und ganz aufs allgemeine gerichtet. Die »Trilogie der Leidenschaft«, in sich eine Negation des Begriffs seiner Alterslyrik, hat dieser seiner Alterslyrik erst die tiefe Resonanz des Menschlichen gegeben, ein schmerzliches Maß für die Tiefe und für die Breite seiner damaligen menschlichen Erfahrung.

Denn in seiner großen Masse ist das, was er damals noch lyrisch dichtete, dem persönlichen Erleben abgewandt und durchaus objektiv gehalten. Es ist in erster Linie die Spruchweisheit seiner letzten Jahre, die neun Bücher der »Zahmen Xenien«, vermischt mit neuen Weissagungen des Bakis und mit den chinesisch-deutschen Jahreszeiten, kleine Gedichte, meist zwei oder Vierzeiler, kühl, lächelnd, wunderbar geschliffen in der Form und treffend in der skeptischen Pointierung. Vielfach sind sie in der Form des Dialogs gehalten, kleine spitze Auseinandersetzungen des Dichters mit der »Welt«, Rechtfertigungen seines eignen inneren und äußeren Schicksals. Dann wieder streng objektive Spruchweisheit, worin er das Tiefste an eigner, auf das allgemeine gerichteten Erfahrung gibt, wie jenes bekannte:

Man könnt erzogene Kinder gebären,
Wenn die Eltern erzogen wären.

— fein pointierte Reflexionen, wie sie das altgewordene Leben eines genialen und eines immer objektiv beobachtenden Geistes zutage fördern konnte. Und in einer Gesinnung antiker Frömmigkeit und Ruhe, wie sie sonst in einer modernen Sprache nie mehr Wort geworden ist:

Gott hat die Gradheit selbst ans Herz genommen:
Auf gradem Weg ist niemand umgekommen.

Es ist der Goethe jenes wunderbaren Briefes, den er im April 1823 an die ihn fromm ermahnende Schwester der beiden Stolberg schrieb: »Redlich habe ich es mein Lebelang mit mir und andern gemeint und bei allem irdischen Treiben immer aufs Höchste hingeblickt; Sie und die Ihrigen haben es auch getan. . . . In unseres Vaters Reiche sind viel Provinzen, und da er uns hier zu Lande ein so fröhliches Ansiedeln bereitete, so wird drüben gewiß auch für beide gesorgt sein . . . Möge sich in den Armen des alliebenden Vaters alles wieder zusammenfinden.« Wie er in der »Trilogie der Leidenschaft« das Temperament seines Blutes überwunden und ins Geistige geführt hat, so hat er in den »Zahmen Xenien« die Gesamtheit seiner kulturellen Erfahrung und seiner wissenschaftlichen Meinungen zur Ruhe und zur Lösung gebracht, zur Lösung in einer reinen Gesinnung der Frömmigkeit. Und in dieser Gesinnung löst sich wieder alles, was ihn bedrückt und was ihm das Leben erschwert hat, zur letzten Heiterkeit einer großen und offenen Seele:

Nur wenn das Herz erschlossen,
Dann ist die Erde schön.
Du standest so verdrossen
Und wußtest nicht zu sehn.

Nun hat er auch das Lyrische selber, in seinem Gehalt wie in seiner Form, als Innenschau begriffen:

Gedichte sind gemalte Fensterscheiben!
Sieht man vom Markt in die Kirche hinein,

Da ist alles dunkel und düster;
Und so sieht's auch der Herr Philister.
Der mag denn wohl verdrießlich sein
Und lebenslang verdrießlich bleiben.

Kommt aber nur einmal herein,
Begrüßt die heilige Kapelle!
Da ist's auf einmal farbig helle:
Geschicht und Zierat glänzt in Schnelle,
Bedeutend wirkt ein edler Schein.
Dies wird euch Kindern Gottes taugen,
Erbaut euch und ergötzt die Augen!

Neben der Spruchweisheit aber ist es nun das Gelegenheitsgedicht, das den breitesten Raum in seinem Schaffen einnimmt. Es ist, als sei bei Goethe alles, was er anfaßte, immer gleich zu Lyrik geworden, als wisse er nur mehr zu denken und zu empfinden im lebendigen Körper der lyrischen Strophe. Es ist eine unendliche Menge kleiner Gedichte, mit denen er nun alle, die mit ihm in Berührung treten, zu überschütten pflegt. Aus einem kleinen alltäglichen Anlaß, der an Ort und Zeit gebunden ist, gewinnt er, symbolisch sehend, einen tiefen und immer geltenden Sinn und gießt ihn in jene gefällige, gewandte Form, deren der vollendete Gesellschaftsmensch fähig war. Was er einst großen Monarchen gegenüber geübt hat, das gesellige Lied, das übt er jetzt in seinem letzten Jahrzehnt, jedem gegenüber, der freundlich seinen Weg kreuzt. Dieselbe Weisheit, dieselbe Welterfahrung, die in seiner Spruchweisheit Form geworden ist, lebt auch in der Unmasse seiner kleinen Gelegenheitsgedichte, nur sind sie hier mehr als dort ans Konkrete gebunden, an die Persönlichkeit des Adressaten, an den Anlaß oder an das begleitende Geschenk. Aber immer sind sie über das bloß Zufällige erhoben in eine Atmosphäre ewiger und absoluter Geltung.

Aus dieser breiten Masse gereimter Spruchweisheit

und symbolisch vertiefter Gelegenheitsgedichte erheben sich, neben der Marienbader Elegie, nur mehr wenige und isolierte Gedichte in das eigentlich Lyrische. 1828 hat Goethe bei einem Sommeraufenthalt auf Schloß Dornburg zum letzenmal eine gesteigert lyrische Periode genossen. Damals entstand eine kleine Reihe wahrhaft unsterblicher Gedichte des bald Achtzigjährigen, wie »Der Bräutigam« und »Dem aufgehenden Vollmonde«, daneben Verse, die an das große Erlebnis des Westöstlichen Divan erinnern oder solche, in denen er das alte, ungebrochene Naturglück ein letztes Mal genießen darf:

Früh, wenn Tal, Gebirg und Garten
Nebelschleiern sich enthüllen,
Und dem sehnlichsten Erwarten
Blumenkelche bunt sich füllen;

Wenn der Äther, Wolken tragend,
Mit dem klaren Tage streitet
Und ein Ostwind, sie verjagend,
Blaue Sonnenbahn bereitet;

Dankst du dann, am Blick dich weidend,
Reiner Brust der Großen, Holden,
Wird die Sonne, rötlich scheidend,
Rings den Horizont vergolden.

Wieder, wie einst in den ersten Jahren der Liebe zu Frau von Stein, ist es das Gefühl der Reinheit, des interesselosen Hingegebenseins an die große, die holde Natur, was ihn erhebt, nun freilich gelöst vom letzten Erdenrest des Leidenschaftlichen und eingetaucht in das große Licht mystisch-symbolischer Schau.
Und in eben diesen letzten Jahren seines Lebens ward ihm das große und seltene Glück einer letzten geistigen Erfahrung und Erhebung. Man hatte Schillers Gebeine ausgegraben, und Goethe fand »im ernsten Beinhaus« den Schädel des längst dahingegangenen Freundes und Kampfgenossen. Der An-

blick hat ihn zu ernsten Danteschen Terzinen begeistert, zum schönsten Gedicht seiner letzten Jahre:

Im ernsten Beinhaus war's, wo ich beschaute,
Wie Schädel Schädeln angeordnet paßten;
Die alte Zeit gedacht ich, die ergraute . . .
Als ich inmitten solcher starren Menge
Unschätzbar herrlich ein Gebild gewahrte,

Daß in des Raumes Moderkält und Enge
Ich frei und wärmefühlend mich erquickte,
Als ob ein Lebensquell dem Tod entspränge.

Wie mich geheimnisvoll die Form entzückte!
Die gottgedachte Spur, die sich erhalten!
Ein Blick, der mich an jenes Meer entrückte,

Das flutend strömt gesteigerte Gestalten.
Geheim Gefäß, Orakelsprüche spendend!
Wie bin ich wert, dich in der Hand zu halten,

Dich höchstenSchatz aus Moder fromm entwendend
Und in die freie Luft, zu freiem Sinnen,
Zum Sonnenlicht andächtig hin mich wendend?

Was kann der Mensch im Leben mehr gewinnen,
Als daß sich Gott-Natur ihm offenbare:
Wie sie das Feste läßt zu Geist verrinnen,
Wie sie das Geisterzeugte fest bewahre.

Es ist das Letzte, das Tiefste an Innenschau, dessen Goethe fähig war. Er sah das seltsam-geheimnisvolle Doppelspiel von Geist und Leben, die sich gegenseitig bedingen, und von denen eins im andern das Höchste an Offenbarung zu erringen weiß. »Wie sie das Geisterzeugte fest bewahre« – darin lag ja auch das Geheimnis dessen, was Lyrik bedeutet: daß ein Geistiges im Wort und in dessen formaler Fügung, im Bau von Versmaß und Reimbindung, Körper werde, eigengesetzliche leibliche Existenz, und in diesem Körper zur Dauer begnadet sei, die über das eng Selbstische hinausreicht in die Existenz des Kol-

lektiv-Geistigen, in das Verständnisfähige der reinen Form.

Es war der alte, der letzte Goethe, der diese Lyrik schuf, der Goethe des weitesten Horizontes, der tiefsten Einsicht und des vollendeten Könnens. Es war der Schöpfer und unbestrittene Fürst der Weltliteratur, der verbindend und überallhin befruchtend zwischen Victor Hugo, Lord Byron und Alessandro Manzoni stand; der die Stimmen der Völker in sich selbst zur Einheit einer höchsten Bildung zusammenfaßte, Weckruf und Führer nicht bloß Deutschlands, sondern des ganzen Europa, soweit es ihm um Bildung zu tun war. Es war der Goethe der letzten Akte des Faust Zweiter Teil, der bestrebt war, ein persönliches Schicksal im Symbol der allgemeinen Kulturentwicklung zum Abschluß, zu Lösung und Erlösung zu bringen. Und es war der Goethe von Wilhelm Meisters Wanderjahren, für den das konkrete Leben längst in siderische Fernen entschwunden war, in die eisigen Regionen einer kalten, aber alles verstehenden Betrachtung. Und wenn er nun das Tiefste einer persönlichen Erfahrung, das Heiligste eines glühenden, aber alt und still gewordenen Herzens in lyrischer Form nach außen trug, so geschah es aus den Gesetzen dieser seiner letzten Lebensperiode: nicht mehr in der Glut eines unmittelbaren jugendlichen Empfindens, nicht mehr in der stolzen Sicherheit einer hohen und gebildeten Kunst, sondern in der transparenten Weisheit eines der Ewigkeit nahestehenden Alters. Die Sprache selber war ihm zum Gleichnis geworden, zur Allegorie, und wenn er sie nun in jenen knappen und preziösen Strophen aufgefangen hatte, war sie ihm nicht mehr Ausdruck einer heilig glühenden persönlichen Empfindung, sondern die Zauberformel eines tiefinnerlichen geheimnisvollen Wesens, Magie, wie sie Faust geübt hat. Und die kleinen Gedichte jener Jahre, die er als kondensierte Altersweisheit formulierte oder als kühl-freundlichen Aus-

druck geselligen Lebens, als lebendige Beziehung vom konkreten Menschen zum konkreten Menschen gestaltet hat, waren die Zauberformeln seiner Existenz geworden, aus sich selber wirksam in den Raum objektiver Geselligkeit gesetzt, Symbole eines heiligen opferbereiten Willens, der selber sein Persönlichstes an Natur und an Schicksal nur mehr zu erleben bemüht ist in stellvertretender Liebe zur menschlichen Gemeinschaft.

Rekapitulieren wir in wenigen Worten den geschichtlichen Gang der Goetheschen Lyrik. In Leipzig war ihm Dichtung noch rational erlernbare Sache der Bildung. In Straßburg, unter dem Einfluß Herders, erfolgte dann der eigentliche lyrische Durchbruch seines Wesens, das Dichten nicht mehr aus den Formen der Gesellschaft, sondern aus der Unmittelbarkeit eigensten Wesens. In den Jahren des Frankfurter Titanismus hat er dann die enge selbstische Erfahrung ins Kosmische erweitert, ein erster Schritt zur objektiven Erfassung der Wirklichkeit. In den Weimarer Jahren seiner Freundschaft mit Frau von Stein hat er das Kosmische zur spinozistischen Daseinsruhe gebracht und aus einer vertieften persönlichen Erfahrung, aus der Kraft des Verzichtes, zum erstenmal bewußt das Objektive ergriffen. Nach Italien erfolgte dann die Selbstbescheidung in die enge klassizistische Form eines rein objektiven Erlebens, sein Aufstieg zu den einsamen und stolzen Höhen des wahrhaft klassischen Ideals. Im Verkehr mit Schiller hat er den Klassizismus bildungsmäßig erweitert; er hat das Dichterische theoretisch erfahren und bewußt gelebt und in der ungeheuren Mannigfaltigkeit und Fülle durchdachter und bewußt gewordener Formen hat er die ganze Breite lyrischen Schaffens durchlaufen. Im Westöstlichen Divan hat er dann, in der frischen Luft eines internationalen, eines weltweiten Erlebens, das formal Höchststehende seiner Lyrik geschaffen, und in der sogenannten Alterslyrik endlich, in der

Spruchweisheit seiner letzten Jahre, ging er von der Weite der Weltliteratur in die tiefste Enge persönlicher, aber objektiver, symbolhafter Deutung zurück, zu einer Welt- und Lebensschau, deren letztes Gesetz im Glauben an einen innern und objektiven Sinn liegt, der über das persönliche Schicksal hinaus in die Weltenferne eines objektiven und für alle Menschen und alle Zeiten gültigen Wertes reicht.

Die Form seiner Lyrik ging diesem ihrem Ethos parallel. War es im Anfang und noch in der Zeit des Titanismus ein durchaus subjektives, romantisches Wogen des sprachlichen Elements, Ausdruck mehr als Form, so ist es mit dem Beginn des objektiven, des klassizistischen Erlebnisses zur eigentlichen Form, zur eigentlichen körperhaften Existenz des Lyrischen geworden. Das Gedicht wird zum gerundeten, eigengesetzlich lebenden Organismus, zum Leib des Gedankens oder der Empfindung, und schließlich, in der letzten Alterslyrik, darüber hinaus zur hieratischen Geste als der letzten Möglichkeit objektiver geistiger Form, zur beschwörenden magischen Formel, auf deren Geheiß die Erfahrung, Leidenschaft oder entsagende Weisheit, zum dauernden und für alle gültigen Bilde wird. Die Geschichte seiner Lyrik ist die Geschichte von Goethes innerem Leben, und nirgends wird seine Existenz, seine geistige Form und sein ethisches Schicksal so klar, so eindeutig und lebendig wie im Wunderwerk seiner Lyrik, in der organischen Kette seines körperhaften, seines lyrischen Dichtens.

SCHILLERS ENTWICKLUNG BIS ZUR MANNESREIFE

1. DIE BILDUNGSWELT DES JUNGEN SCHILLER

Die Erziehung im Internat der Karlsschule ist für Schiller das erste und für sein ganzes Leben bestimmende Schicksal geworden. Von seinem vierzehnten bis in sein zweiundzwanzigstes Lebensjahr, acht für seine seelische und geistige Reife bedeutsame, entscheidende Jahre also, hat Schiller im Internat gelebt, und zwar in einem Internat radikalster Form, das keine Ferien kannte, das den Zögling rückhaltlos aus allen Bindungen der Familie und der freigewählten Geselligkeit riß und ihn dafür von der ersten bis zur letzten Stunde des Tages in die drückende Enge militärischer Zucht stellte. Acht Jahre ohne Natur, ohne Einsamkeit, ohne Freiheit, ohne Familie haben das menschliche Wachstum Schillers bestimmt. Sie tragen die Schuld an den beiden tiefen und bitter empfundenen Lücken in Schillers seelischer Bildung: Schiller hat weder Landschaft noch Gesellschaft gekannt, weder die in der Landschaft geformte freie Natur, noch den in der Gesellschaft geformten freien bürgerlichen Menschen.

In den ersten Jahren ihres Bestehens war die Karlsschule auf der Solitude untergebracht, bei einem zwei Stunden vor der Residenzstadt gelegenen Lustschloß des Herzogs, mitten im Herzen schwäbischer Landschaft. Wir kennen diese in fast südlichen Formen und Farben gehaltene, anmutig belebte Landschaft aus der Lyrik Uhlands, Justinus Kerners und Mörikes; sie leuchtet selbst noch unverkennbar aus den klassizistisch strengen Versen Hölderlins. Tiefer, üppig wuchernder Laubwald umgibt stundenweit Schloß und Siedlung; aber dieser Wald ist das Wildgehege des Landesherrn, er ist umzäunt und dem profanen Blick der untertänigen Canaille entzogen. Ausgedehnte Zier- und Nutzgärten, Obstplantagen und Orange-

rien, von des Dichters Vater, dem sachkundigen, energischen Major Schiller, betreut, erstrecken sich hinter den Gebäulichkeiten; aber die Bäume stehen wie die der großen Allee in Reih und Glied, sind abgezirkelt, abgezählt und numeriert: gedrillte Natur. In schmerzender Symmetrie steht das schöne Schloß mit seinen adlig geschweiften barocken Linien, die prunkvolle Fassung für das geheiligte Juwel der fürstlichen Persönlichkeit, und in respektvoller Entfernung davon, wie eine schützende Hülse, die weiten, klassizistisch strengen Kavaliersgebäude, die Wohnungen der adligen und bürgerlichen Domestiken. Von den Terrassen und Freitreppen des Schlosses aber und von den darunterliegenden Wiesen aus, wo gelegentlich die Zöglinge exerzieren oder bei nächtlichem Fackelschein die bunte Hofgesellschaft Menuett und Gavotte tanzen mochte, hat man den Blick ins weite, reiche Land, von den bewaldeten Höhen des Schönbuchs nach Norden fallend, in goldener Fülle der gepflegten Äcker, wein- und obstgesegnet; aber mitten durch das liebe Land, die freundlichen Dörfer und ihre bequemen Wege mißachtend, zieht fünf Stunden lang in schnurgerader Linie die Straße nach Ludwigsburg, eine Marotte des fürstlichen Rationalisten, der auf mathematisch nächstem Wege von seiner zweiten Residenz nach seiner Lieblingsvillegiatur reisen möchte. Über das ganze unterschwäbische Ebenen- und Hügelland schweift der freie Blick bis zu den fernen blauen Linien des Odenwaldes; aber mitten im lachenden Traum der Landschaft erheben sich starr und warnend die geometrisch strengen Formen des Aspergs, der »Zwingburg des Tyrannen«, und mit stillem Grauen mochte man sich zuflüstern, daß dort der Todfeind des herzoglichen Herrn, der Dichter Schubart, in drückender Kerkerhaft die Freiheit des Wortes büße.

Lag auf der Solitude die Landschaft wenn nicht als Gegenwart so doch als Fernsicht und als Sehnsucht

vor den Augen des erwachenden Dichters, so schwanden auch diese Reste von Natur, als Ende 1775 die Karlsschule, und mit ihr der damals sechzehnjährige Schiller, nach Stuttgart verlegt wurde, wo für sie hinter dem herzoglichen Residenzschloß ein eigener weiter Kasernenbau errichtet war. Kaum noch die Baumwipfel der Planie und hinter ihnen die fernen Rebenhänge um die Stadt grüßten durch die Fenster und erinnerten die Studenten daran, daß es noch etwas anderes gebe als die steingepflasterten quadratischen Höfe, die weiten, kalten staubigen Gänge, die kahlen Schlafsäle und Krankenzimmer, die nüchternen Hörsäle und die Speisehalle, in die nur gelegentlich etwas vom höfischen Glanz des herzoglichen Gönners fiel, etwas anderes als Drill, Ordnung und Zucht, als Rationalismus und absolutistische Willkür. Für die geistige Entwicklung Schillers sind diese Jahre der erzwungenen Naturferne, diese Jahre des in seiner Umgebung verkörperten Absolutismus und der rationalistischen Schablone, von tiefer Bedeutung geworden. So wie er den Gesang der Nachtigall erstmals aus Büchern kennen und lieben lernte, so hat er auch, unterm Zwang der äußeren Verhältnisse, die ganze naturhafte Wirklichkeit erstmals sentimentalisch erfaßt, als Abstraktion, als im Wort lebendiges Bild: sein Idealismus ist nicht weniger aus dem Zwang seines Schicksals als aus seiner Natur geflossen.

Und wie das Erlebnis der Natur, so fehlte ihm in der Enge des Internats auch das Erlebnis der freien, organisch wachsenden Gesellschaft. Durch den landesherrlichen Machtspruch, der seine Erziehung bestimmte, war er aller völkischen Gebundenheit, dem schöpferischen Erlebnis der Gemeinschaft in Familie, Heimat und bürgerlichem Beruf entzogen; nicht Glied der Gesellschaft sollte er werden, trotz aller philanthropischen, humanitären Redensarten, in denen sich sein fürstlicher Erzieher gern erging, sondern eben »Fürstendiener«, nicht dem gesunden Zweck der

Volksgemeinschaft eingeordnet, sondern einzig und allein dem absolutistischen Willen des Landesherrn. Nicht die naturhaft gewordenen Formen der Gesellschaft lernte sein erwachender Geist kennen, sondern eine erzwungene, kunsthaft geordnete Gesellschaft, nicht die berufliche Gemeinschaft, sondern die Hierarchie des Amtes, nicht die gesunde, selbstgewählte Kameraderie, sondern den kommandierten Gleichschritt der Schablone. Schiller hat das Internatsleben mit allen seinen Vorzügen wie Nachteilen in sich selbst erfahren, mit einer Härte und Intensität, die tiefe Furchen in seinem Wesen gelassen hat. Er hat zunächst unter dem Druck erzwungenen Zusammenseins gelitten, unter all den Verschrobenheiten geschlossener Erziehung, unter all den Gefahren der reinen Männerbünde: etwas vom Hagestolz ist selbst dem gereiften und gelösten Schiller, dem Ehemann und dem Familienvater geblieben. Die verzerrte Gemeinschaft der »Räuber« mit ihrer Mischung von Roheit und Zartheit, von Ordnung und Willkür, von Zweckgelöstheit und Disziplin, hat er als Karlsschüler in sich selbst erfahren, und noch lange später, zur Zeit, da er an den »Maltesern« arbeitete, hat ihn das Lockende wie das Abstoßende einer rein männlichen Gesellschaft wie ein Alpdruck böser, unterbewußter Erinnerungen verfolgt. Neben den Nachteilen genoß er freilich auch die unbestreitbaren Vorzüge der geschlossenen Erziehung: nicht nur das höchste und reinste menschliche Glück der Freundschaft, sondern vor allem die gesellschaftliche, die politische Schulung, wie sie mit dem erzwungenen Gemeinschaftsleben gegeben ist, die tiefere Menschenkenntnis, die größere Sicherheit der Wertung, alle jene Werte, die er vor dem reicheren, aber weicheren Goethe voraus hatte. Und jene Sonderform militärischer Erziehung, die er genoß, das strenge Kommandowort, hat nicht nur seinem sprachlichen Ausdruck Kraft, Ziel und Akzent verliehen, jene Merkmale des Aktiven und des Herri-

schen, wovor Goethe ein stilles Grauen hatte; sie hat sich um den seiner selbst bewußt werdenden Geist wie ein schützender, unverantwortlicher Panzer gelegt und hat ihm eine reinere und tiefere Freiheit geschenkt als die des willkürlichen Entschlusses, die reine Freiheit des Gedankens. Das waren freilich Früchte, die erst in nachmittäglicher Lebenssonne reifen sollten.

Damals, als Schiller die ersten Schritte seines Weges zurücklegte, konnte sich die ihm aufgezwungene Lösung aus dem Bereich des Volksganzen nur in ihren negativen Wirkungen äußern. Daß ihm die damalige enge, geistig verknöcherte Erziehung in den evangelischen Klosterschulen des Landes und im Tübinger Stift, daß ihm ferner die soziale Enge der herrschenden bürgerlichen Kaste und die Beschränktheit ihrer ständischen Interessen erspart blieben, das war angesichts der weltaufgeschlossenen Erziehung der Karlsschule noch als Vorteil zu rechnen. Aber dies Herausgerissensein aus aller lebendigen Verbindung mit seinem Land und seinem Volk machte sich doch als Mangel an konkreter Fülle fühlbar; ohne Bezug auf die geschichtliche Wirklichkeit steht der Karlsschüler Schiller mit aller Lebhaftigkeit seines geistigen Wesens doch gleichsam im luftleeren Raum. Nichts eigenartig Schwäbisches lag in seinem Denken und Empfinden; und auch das erwachende nationale Bewußtsein, wie es sich eben damals bei Klopstock und Herder und in konkreter Unmittelbarkeit bei Schubart gezeigt hat, ist ihm fremd geblieben. Auch an den leidenschaftlichen Kämpfen um die ständische Entwicklung seines engeren Vaterlandes hat er keinerlei Anteil genommen. Das Herzogtum Württemberg war damals das einzige Land des europäischen Kontinents, das gleich England etwas von bürgerlicher Selbständigkeit, etwas von Verfassung aus den freien Zeiten des Mittelalters in die Zeit des Absolutismus herübergerettet und im Volk ein eigentliches politisches Leben sich er-

halten hatte. Aber die trotzigen Kämpfe, die die stolze bürgerliche Aristokratie des württembergischen 18. Jahrhunderts gegen die Ansprüche des Landesherrn, gegen Eberhard Ludwig, gegen Karl Alexander und Karl Eugen geführt hat, sind spurlos an Schillers Interesse vorübergegangen, so spurlos wie das große publizistische Werk der Kämpfer um die ständischen Rechte, der Schlözer, Wekherlin, Schubart, Moser und Spittler. Schillers revolutionärer Wille war kosmopolitischer Art; er hat aus den ständischen Kämpfen der Heimat keinerlei Impuls gezogen. Erst den württembergischen Revolutionären der neunziger Jahre, den Kerner, Cotta und Reinhard, die sich selber schon als Schüler Schillers empfanden, gehörte sein damals freilich schon idealistisch abgeschwächtes Interesse.

Das einzige, was Schillers Wesen an die Heimat und ihre Art knüpfte, war die Gestalt der Mutter; nur auf dem Weg über die mütterliche Art berührten ihn Einflüsse aus der altwürttembergischen Welt. Schon seine körperliche Erscheinung war die der Mutter: ein hochaufgeschossener, überschlanker und ungelenker Körper, rötlichblonde Haare, eine allzu weiße Haut voller Sommersprossen und Leberflecken, die kleinen Augen immer leicht entzündet und rotumrändert. Und dieser sensible Körper, der schon die traurigen Anzeichen der kommenden Kränklichkeit trug, war durchflutet von einem übermäßig sanguinischen Temperament, von einer überwachen Reizbarkeit der Sinne und des Geistes. Schwach und widerstandslos wie der Körper, den ihm die Mutter vererbte, waren auch die seelischen Eigenschaften, die er von ihrem Wesen überkam; bei all seinem männlichen Stolz ist er doch immer weich und nachgiebig geblieben; das enge und feste bürgerliche Gefühl, das die Handwerkertochter und Schultheißenenkelin besaß, hielt beim Sohn nicht stand vor der schweren kritischen Spannung zwischen Fürstendiener und

Kosmopolit, unter der er damals litt; und die echt schwäbische Mischung von Rationalismus und Pietismus, die der Mutter eigen war, verflüchtigte sich bei ihm nach schwachen Anfängen unter den Stürmen anderer seelischer und geistiger Gewalten: ebenso wie das theosophische Wesen der Andreä, Bengel, Oetinger, das ihn schon vor Abels Unterricht in der häuslichen Luft berührt haben mochte. Nichts Bürgerliches, nichts Seßhaftes, was er von der kleinbürgerlichen Frau übernommen hätte. Nur die edle und zarte Natur selber blieb ihm, die reine Menschlichkeit, das lautere Material einer schönen, dem Geistigen und Sittlichen zugewandten Seele.

Ganz anders, was er vom Erbgut des väterlichen Wesens übernommen hat. Die Schiller scheinen nicht immer durch bürgerliche Tugenden geglänzt zu haben. Ein entfernter Vetter, Johann Friedrich Schiller, der gelegentlich seinen Weg gekreuzt hat, ein sogenannter ewiger Student mit historischen Interessen, gebildet, aber Phantast, begabt, aber immer vagierend, sieht fast aus wie eine vorweggenommene Dublette des Dichters aus der Mannheimer, Bauerbacher und Leipziger Zeit. In des Dichters Vater aber lebte etwas vom Abenteurertum des 18. Jahrhunderts. Soldat aus Leidenschaft, nicht aus Pflichtgefühl, hat er erst als Feldscher, dann als Subalternoffizier in den niederländischen Feldzügen der kaiserlichen Armee und beim württembergischen Hilfskorps im Siebenjährigen Krieg Frontdienst getan und hat schließlich den mühseligen Aufstieg in die Laufbahn des bürgerlichen Offiziers genommen. Auf ihn und seine Erzählungen mag die Substanz der »Schlacht« zurückgehen, der grandiosesten Dichtung des jungen Schiller; und auch das Soldatenwesen der Wallensteiner ist schließlich Blut von seinem Blut. Als gewandter Werbeoffizier hat er sich die Gunst des Herzogs erworben und konnte schließlich als Major und Inspektor der herzoglichen Gärten praktischen und wissenschaftlichen Neigungen

zugleich leben. Denn Offizier ist er nur dem Beruf und nicht seinem Wesen nach gewesen. Das Militärische war, wie beim Sohn, nur der Küraß, der ein leidenschaftliches, abenteuerliches und phantastisches Herz deckte. Er war, wie der Sohn, ein leidenschaftlicher Spieler, der oft in durchzechter Nacht den ganzen dürftigen Sold auf eine Karte gesetzt und verloren hat und der gelegentlich auch einem der ungezählten Hochstapler und Betrüger des Zeitalters der Cagliostro und Casanova in die Hände gefallen ist. Später hat er dann die Abenteurerlust gebändigt und umgesetzt in organisatorische und wissenschaftliche Betriebsamkeit. Das Stuttgarter Staatsarchiv enthält dicke Bündel von amtlichen Schriftstücken des Majors, Berichte über seine Tätigkeit, Korrespondenzen mit Vögten, Amtleuten und Bürgermeistern wegen zu leistender Arbeiten und Fronfuhren für die herzoglichen Gärten. Und diese Akten offenbaren nicht nur den intelligenten Verwaltungsbeamten, sondern darüber hinaus einen Mann von Geist, Gemüt und Phantasie, von Eigenart und starkem wissenschaftlichem Interesse und endlich einen Stilisten von köstlicher Sicherheit und Kraft des Ausdrucks. Er hat in seinen späten Lebensjahren noch ein respektables Buch über Baumkultur geschrieben, und der inzwischen berühmt gewordene Sohn hat sich auf der Höhe seines dichterischen Lebens mit Erfolg um einen Verleger für die väterliche Arbeit bemüht. Es ist vieles von der väterlichen Art, was im Dichter wiedergekehrt ist; erzieherischen Einfluß freilich hat der strenge und harte Mann auf den ihm in frühen Jahren schon entfremdeten Sohn nie gewonnen.

Nicht Vater und Mutter haben Schillers Erziehung bestimmt und sein Wesen geformt, sondern der Landesherr, Herzog Karl Eugen von Württemberg. Dieser vielumstrittene Fürst war zweifellos eine Persönlichkeit von hoher Begabung und starker Eigenart; aber seinen durch die Umstände höchst komplizierten

Aufgaben als Landesfürst war er in keiner Weise gewachsen, und die fünfundfünfzig Jahre seiner Regierung waren für Land und Fürst eine dauernde Periode von Zank und Streit, von Gewalttaten und Protesten, von Mißwirtschaft und Mißverständnissen. Sein Vater, Karl Alexander, gehörte einer Nebenlinie des damals regierenden Hauses Württemberg an. Er war früh in österreichische Dienste getreten, Schüler und Freund des großen Prinz Eugen geworden und als solcher zum Katholizismus übergetreten. Da starb unerwartet die regierende Linie aus, und der Konvertit kam durch Erbrecht auf den Thron eines durch und durch leidenschaftlich lutherischen Landes. Die verfassungsmäßige Nebenregierung des Herzogtums, die Stände und ihre Ausschüsse, geführt von der evangelischen Geistlichkeit, nahm sofort den Kampf um die geschichtliche Eigenart des Landes auf, und Karl Alexander versprach noch vor seinem Regierungsantritt eidlich, in den sog. Religionsreversalien, die Religion des Landes unangetastet zu lassen. Über dem ganzen Lande aber lag es wie ein Alpdruck, als der Katholik, der Jesuitenfreund, die Regierung übernahm. Wie tief die Frage dieser Konversion die ganze Bevölkerung beschäftigte, das zeigt noch Schillers Roman »Der Geisterseher«, ein Werk der ersten Reife, worin er das psychologische Wunder eines Übertritts zur römischen Kirche phantastisch zu erklären versucht. Karl Alexander war ein großer Staatsmann, ganz im Gegensatz zu seinen Söhnen, aber die kurze Regierungszeit, die ihm vergönnt war, reichte nicht hin, eine neue Politik, wie sie ihm vorschwebte, auch nur zugrunde zu legen. Als er starb, waren seine Söhne noch unmündige Kinder, ihre Mutter, eine geborene Thurn und Taxis, unfähig, das widerspenstige, durch die Katastrophe des Jud Süß doppelt unruhig gemachte Land zu regieren. Eine Regentschaft wurde ihr aufgenötigt, und die evangelischen Prälaten setzten es durch, daß die jungen katholischen

Prinzen zur Erziehung an den Hof Friedrichs des Großen geschickt wurden. Sehr gründlich war diese Erziehung nicht ausgefallen; es war die Zeit der ersten schlesischen Kriege und der König hatte andere Sorgen als die zwar begabten aber eigenwilligen, so durchaus unpreußischen Prinzen. Lange ehe Karl Eugen das gesetzliche Alter erreicht hatte, setzte Friedrich einen kaiserlichen Gnadenakt durch, der den Jüngling mündig erklärte, und mit einigen guten Ermahnungen entließ der König den jungen Herzog in sein Land.

Karl Eugen war eine unpolitische Natur; die staatlichen Dinge verstand er nicht. Seine unbändige Natur, noch ganz und gar unreif, war nichts anderes als Tyrann, und sein ganzes Interesse erschöpfte sich im luxuriösen Treiben eines übertrieben reich ausgestatteten Hofhalts. Er verschwendete ungeheure Summen an seine Mätressen wie an ausländische Künstler, vor allem Tänzer, Sänger und Sängerinnen, die oft das Zehnfache eines Ministergehalts bezogen, baute Schlösser und Theater, gefiel sich in phantastischen Festlichkeiten und stürzte sich so in eine unerträgliche Schuldenlast. Der württembergische Herzog verfügte nur über einen Teil der Landeseinkünfte; der größere unterstand der Verfügung der Stände. In der Reformationszeit war Württemberg das einzige deutsche Land gewesen, wo das Kirchengut nicht der Willkür des Landesfürsten verfiel, sondern im Besitz der nun protestantisch gewordenen Kirche verblieb. Die Kirche, der maßgebende Teil der Stände, trug zwar zu den Staatslasten bei, aber nach eigenem Ermessen, und eben dieser Umstand verschaffte der Kirche und damit der ständischen Regierung ihren politischen Einfluß. Vergebens suchte der verschuldete Fürst den Widerstand des Bürgertums zu brechen; aber selbst brutale Gewalttaten wie die gesetz- und rechtlose Einkerkerung führender ständischer Beamter brachte die starrköpfigen Prälaten nicht zum Nach-

geben; und da sie Unterstützung sowohl in Berlin wie in Wien fanden, blieb der von Karl Eugen mit so großer Leidenschaft geführte Kampf für ihn ohne Erfolg. Eine unglückliche Ehe, die ihm der preußische König aufgenötigt hatte, verstärkte die Zerrissenheit seines Wesens; und erst als eine edle und menschlich große Frau, eine protestantische Adlige, Franziska von Hohenheim, seine Mätresse und später seine Gemahlin geworden war, sänftigte sich sein Wesen und zugleich der Widerstand des Landes. Der Tyrann wurde zum Erzieher. Im Kampf mit den Ständen war er unterlegen und er beschied sich jetzt mit der Rolle des Landesvaters. Sein lebhaftes Interesse gehörte nun dem großen Werk seiner letzten Regierungshälfte, der Hohen Karlsschule. Schubart, der alte Feind des Herzogs, spottete damals:

Als Dionys von Syrakus
Aufhören muß
Tyrann zu sein,
Da ward er ein Schulmeisterlein.

Aber diesmal täuschte sich der geniale Dichter. Die Karlsschule und ihre Gründung war im Gegenteil die einzige staatsmännische Tat des Herzogs, die einzige auch, der ein Erfolg beschieden war. In seinen Kämpfen mit den Ständen hatte Karl Eugen die Erfahrung gemacht, daß der Landesherr keinen Rückhalt bei dem an der Tübinger Universität erzogenen Beamtentum hatte; daß dieses vielmehr immer bereit war, auf die Seite der ständischen Gewalten zu treten, denen es durch Verwandtschaft und Erziehung nahestand. Mit der Gründung der Karlsschule verfolgte der Herzog die Absicht, ein neues Beamtentum zu schaffen, das dem Landesherrn verpflichtet sei. Und da Karl Eugen bei allen tyrannischen Instinkten einer der aufgeklärtesten Fürsten seiner Zeit war, verstand er es, aus dieser Schule das modernste pädagogische Institut der damaligen Zeit zu machen, das in den

zwei Jahrzehnten seines Bestehens Weltruf gewann. Und als die Stände endlich des Herzogs Absicht durchschauten und bei seinem Nachfolger die Aufhebung der kostspieligen Hochschule durchsetzten, war der gewollte Erfolg schon gesichert. Mit einer Fülle wohlgebildeter Talente hat die Karlsschule nicht nur das Land Württemberg, sondern Europa versorgt. Nicht nur große Künstler, wie neben Schiller vor allem Dannecker und Zumsteeg, oder große Gelehrte, wie Cuvier, sind durch die Karlsschule gegangen; ihr eigentlicher Wert lag in der Heranbildung aufgeschlossener moderner Beamter. Durch ganz Deutschland treffen wir nun in den Jahrzehnten der Revolutionskrise Karlsschüler in führender Stellung, und überall tragen sie die Merkmale ihrer dortigen Erziehung: Humanität, Aufgeschlossenheit, Weltfreude. Für Württemberg endlich sind die Karlsschüler ein Schicksal geworden. Unter den wenigen Ministern Friedrichs I. waren neun in der Karlsschule erzogen, und diese Minister mit ihren gleichfalls der Karlsschule entstammenden Geheimen Räten haben das moderne Württemberg geschaffen.

Die Karlsschule war in der Tat, wissenschaftlich und pädagogisch, ein vortreffliches Institut. Man hat bei ihrer Beurteilung zu ausschließlich an das isolierte revolutionäre Schicksal Schillers gedacht und sich zu sehr an die Äußerlichkeiten der Zucht gehalten. Die Erziehungsmethoden freilich waren, dem Zeitalter des Rokoko entsprechend, brutal. Alles stand unter militärischer Disziplin. Der kleinste Verstoß gegen die Ordnung des Hauses wurde geahndet, oft vom Herzog selbst, der in einem sog. Strafbillett die Strafe diktierte, über deren Vollzug dann pedantisch Buch geführt wurde. Gelegentlich verschmähte es auch Seine Durchlaucht nicht, mit Höchst Dero eigenen Händen einen unbotmäßigen Eleven zu ohrfeigen. Im allgemeinen aber war das Kapitel der Disziplin und der Strafen, vom Unterricht streng getrennt, ausschließ-

lich Sache der militärischen Pädagogen unter Führung des Obersten von Seeger und seines Adjutanten, des gefürchteten Sergeanten Nies. [Man kennt diese Namen aus Laubes berühmtem Drama »Die Karlsschüler« oder aus Hermann Kurz' noch heute lesenswertem Roman »Schillers Heimatjahre«]. »Eleve Schiller mit 12 Weidenstockstreichen, weil er vor 6 Kreuzer Wecken auf Borg genommen« lesen wir in den Akten unterm 21. November 1773. Schiller hat unter diesen Züchtigungen seelisch gelitten: im ersten Akt des Don Karlos zittert die Empörung über dies sklavische Erdulden noch nach. Aber so seltsam es klingen mag: die Brutalität des Herrn Sergeanten Nies hat konstitutiv zum Schillerschen Idealismus vielleicht mehr beigetragen als die Philosophie Kants: damals zuerst hat er am eigenen Leib erfahren, daß der Mensch frei sei, unbeschadet der Ketten, die seine leibliche Existenz in niederen Bezirken gefangen halten.

So streng und verletzend die militärische Disziplin der Schule wirkte, so wohltätig machte sich ihre Pädagogik in sozialer und ethischer Hinsicht geltend. Zwar waren die adligen und die bürgerlichen Zöglinge ständisch getrennt und führten verschiedene Titel: Cavaliere und Eleven. Aber beide traf die gleiche strenge Disziplin, und beide genossen gemeinsam den gleichen Unterricht. Und beide erweiterten ihren sozialen Horizont zu bewußter Humanität. Die Sicherheit und zugleich die aristokratische Haltung des gesellschaftlichen Auftretens, die der viel bürgerlichere Goethe später an Schiller konstatiert hat, war eine Frucht der Hohen Karlsschule. Wohltätig wirkte auch auf den Zögling die in der Schule geübte, wahrscheinlich aus jesuitischer Quelle stammende Scheidung zwischen Disziplin und Unterricht. So streng der Sergeant, so freundlich, verstehend und mild war der Lehrer. Zwischen verschiedenen Professoren und ihren Schülern bildete sich ein echtes freundschaftliches Verhältnis aus. Man holte den Lehrer schon an der

Akademiepforte ab, führte ihn nach dem Hörsaal, und die peripatetische Unterhaltung wurde noch statt der trockenen Vorlesung im Raume selber fortgesetzt. Vor allem der Philosoph Abel war der Liebling Schillers wie der meisten der Karlsschüler, weniger seiner Wissenschaft als seines reinen »engelgleichen« Wesens wegen. Die ersten Vorboten der Großen Revolution machten sich damals fühlbar. Im Unterricht der Karlsschule wurden sie freudig begrüßt. In »Kabale und Liebe« spricht der servile Sekretär von »akademischen« als von revolutionären Grundsätzen. Der Druck, unter dem Schiller litt, war nicht die Schule.

Der wissenschaftliche Unterricht war sachlich vorzüglich. Mit den philologischen Fächern zwar nahm man es sehr leicht, und Schillers lateinische, vor allem aber seine griechischen Kenntnisse waren recht bescheiden. Dem Geist der Zeit entsprechend waren die Naturwissenschaften und die Philosophie am besten vertreten. Hier war die Bildung reif und methodisch durchaus selbständig. Liest man Schillers akademische Schriften, so staunt man, ganz abgesehen von den Merkmalen des Genies, über das, was in der Karlsschule ein Professor den Schülern, noch mehr, was ein Schüler den Professoren an Selbständigkeit des Urteils, an Sicherheit der Methode und an Höhe des Ausdrucks und der Formulierung bieten konnte. Dabei sorgte die große Mannigfaltigkeit der Lehrstoffe [nur Theologie war ausgeschlossen] wie die Mannigfaltigkeit der Lehrkräfte für Leben und Beweglichkeit. Eine helle und heitere Bildung lag über dem wissenschaftlichen Leben der Anstalt. Ihrem Charakter nach freilich war diese Bildung keine nationale, sondern eine vorwiegend französische. Es ist kein Zufall, daß keine deutsche Prosa, auch die Schopenhauers nicht, sich so leicht und ungezwungen ins Französische übersetzen läßt wie die Prosa Schillers. Der Klassizismus, der ihm im Blut steckte, hat seine

erste Pflege durch die Bildungsatmosphäre der Karlsschule erhalten.

Schiller, der vom Herzog für das juristische Studium bestimmt worden war, hat sich später, als der Ausbau der Schule eine Erweiterung der Fächer mit sich brachte, für das medizinische Studium entschieden. Gezwungen, ein Brotstudium zu wählen, hat Schiller nach der Medizin gegriffen, weil diese auf dem Weg über die praktische Psychologie am meisten noch philosophische Betrachtungsmöglichkeiten bot, weit mehr jedenfalls als die verknöcherte Jurisprudenz der damaligen, vorromantischen Zeit. In der Philosophie ist Schiller später Fachmann geworden. Von seinem medizinischen Studium ist nichts in den Bereich seines geistigen Wesens gedrungen. Die früheren Werke enthalten noch einige medizinische Kraftausdrücke, die aber mehr studentischer Laune als fachlichem Interesse ihr Dasein verdanken. Im übrigen blieb nichts von dem lebendig, was er, freilich mit vielen Nebenbeschäftigungen, vier Jahre lang als Vorbereitung aufs Leben wissenschaftlich getrieben hatte. Bezeichnend aber für die Mannigfaltigkeit der Interessen, die ihm an der Karlsschule offenstanden, ist sein ganzer beruflicher Lebensgang geworden mit all dem Wechsel seiner Interessen und Leistungen und all der Abneigung, die dieser philosophische Kopf zeit seines Lebens gegen alles Brotstudium gehabt hat. Er hat als Regimentsmedikus sein äußeres berufliches Dasein begonnen, um im geheimen seiner dramatisch-dichterischen Leidenschaft zu frönen. Er hat sich dann als Dramaturg und Theaterdichter öffentlich auf dem Thespiskarren herumgetrieben, um dabei zu entdecken, daß er für die Geschichtswissenschaft geboren sei. Er ist Professor der Geschichte an der Universität Jena geworden, einzig und allein um Ästhetik und Philosophie zu treiben. Und er ist schließlich aus allen Tiefen philosophischen Denkens wieder zu jenem hellen und lauten Klang des drama-

tischen Wortes zurückgekehrt, der schon in den schlaflosen Nächten und in verbotenen Arbeitsstunden die Stuttgarter akademischen Tage verklärt hatte. Tätig ist er, ein typischer Karlsschüler, auf vielen Gebieten gewesen; schöpferisch war er nur auf dem einen Gebiet, das ihm Natur und Schicksal bestimmt hatten, dem Dichterischen.

Daß Schiller seinen dichterischen Beruf erst nach heftigen äußeren Widerständen und nach langen inneren Kämpfen mit seinen mannigfaltigen, durch die akademische Erziehung geweckten und geschärften geistigen Interessen ergreifen konnte, das stand ihm in den Sternen geschrieben. Auf keinem anderen Wege hätte sein Eigenstes, die bewußte Aktivität des Schöpferischen, die hohe Kraft des dramatischen, des kämpfenden Wortes, zur Vollendung kommen können. Daß Schiller die Krisis des »Sturm und Drang« schöpferisch überwunden hat, anders als die Klinger und Lenz, Wagner und Leisewitz, das dankt er seinem Schicksal Karl Eugen, dem Tyrannen und Unterdrücker, an dem erst seine eigene Kraft gewachsen ist. Für Goethe sind die akademischen Jahre zu Leipzig und Straßburg bloße Begleiterscheinungen seines naturhaft wachsenden souveränen schöpferischen Lebens gewesen; für Schiller war die Karlsschule ein wirkliches Schicksal, eine der großen Komponenten seines Wesens, das selber Schicksal, nicht Natur gewesen ist. Von seinem Leben als Karlsschüler sind nur wenige Einzelheiten in sein dichterisches Werk eingegangen. Aber gefüllt bis zum Rand sind alle seine Dichtungen mit dem lebendigen Wesen, das er der Karlsschule und der fürstlichen Zwangserziehung dankt: jene sittliche Stärke, die nur der innerlich überwundene Zwang schafft; der große, nur aus harter Menschenkenntnis gewonnene Wille zur Gemeinschaft; die klingende Kraft und Schärfe des dramatischen, des widersprechenden Wortes; und endlich das, was in seiner Reife Schillers Eigenstes war, die

Fähigkeit, alle Erdenschwere zu überwinden, die Fähigkeit zum Flug in die Sterne, ins Reich der reinen Gestalt, der Idee.

2. SCHILLERS DICHTERISCHE ENTWICKLUNG IN DER KARLSSCHULE

Im Rahmen und unter dem Einfluß der Karlsschule hat sich Schillers geistiges Leben entwickelt. Aber diese Entwicklung war keine schulmäßige; sie hat sich von Anfang an in durchaus individueller Form vollzogen. Die Quellen, die uns für die Kenntnis des Karlsschülers Schiller zur Verfügung stehen, sind, neben einigen dürftigen Aktenstücken der Schule, sehr wesenhafte Dokumente aus Schillers Feder selber. Sein erstes Drama, die »Räuber«, hat er noch durchaus im Internat der Karlsschule geschrieben, ebenso einen guten Teil der später in der Anthologie vereinigten Gedichte; beide sind in erster Linie charakteristisch für seinen damaligen geistigen Zustand. Daneben besitzen wir noch einige akademische Festreden des Dichters, in Prosa und in lyrischer Form, und literarische Niederschläge seiner wissenschaftlichen Arbeit. Und wir besitzen endlich eine Anzahl von Briefen an Familienangehörige, an Mitschüler und an den Vorstand der Anstalt, Oberst von Seeger. Alles zusammen gibt ein erschöpfendes Bild der künstlerischen, der geistigen und der sittlichen Reife des Zwanzigjährigen.

Ich darf hier eine Zwischenbemerkung einschalten. Wer von Schiller nur wenige Gedichte seiner klassizistischen Periode, die Balladen etwa, kennt und daneben die vollendeten elf Dramen, der kennt, der Masse wie dem Wert nach, nur einen Bruchteil des Schillerschen Wesens. Und in der Tat ist, dank den meist ganz unzulänglichen Ausgaben von Schillers Werken, die im Umlauf sind, in Deutschland eine wirkliche Kenntnis Schillers sehr selten. Zu einer

solchen gehört vor allem eine intensive Beschäftigung mit dem lyrischen Gesamtwerk, und zwar in seiner geschichtlichen Entwicklung. Dazu gehört ferner eine genaue Kenntnis der erzählenden dichterischen Prosa, des Geistersehers und der Novellen, die zum Erlesensten der deutschen Prosa gehören und gleichwohl so gut wie unbekannt sind. Dazu gehört endlich die wissenschaftliche Kenntnis der zahlreichen historischen und philosophischen Arbeiten des Dichters. Aber auch all diese zur Vollendung gelangten Werke Schillers — die Sämtlichen Werke im Verlegerjargon — geben nur ein Bild der repräsentativen, der fertigen geistigen Erscheinung des Dichters. Wer den Dichter als bewegte geistige Einheit, als logische Entwicklung, als Geschichte kennenlernen will, der lese vor allem seine Briefe. Schiller war neben Cicero, Petrarca und Aretino der genialste Briefschreiber der Weltliteratur, einer der wenigen, der die geistige Form des Briefs begriffen hat. Was Schiller in seinen Briefen gibt, das gehört zum Wertvollsten seines ganzen Lebenswerkes. Das hat schon Goethe betont. Die weit über 2000 Briefe, die uns erhalten geblieben sind — sie sind in der guten siebenbändigen Ausgabe von Jonas gesammelt —, sind ein vollendetes Kunstwerk in sich, ein ergreifendes Epos vom ringenden geistigen Menschen. Und nach den Briefen lese man seine Übersetzungen nach Euripides und Vergil, nach Shakespeare und Racine, nach Gozzi und Picard; sie führen am besten in die Technik seines dichterischen Schaffens ein, soweit sie überhaupt rational faßbar ist. Und nach den Übersetzungen lese man das Geheimnisvollste, das Unheimlichste aus Schillers Feder, das Wunderwerk seiner dramatischen Bruchstücke und Entwürfe, von den Maltesern und Warbeck über die Polizei und die Kinder des Hauses, das Schiff und die Flibustier bis zum Demetrius, eine gewaltige Kette von Variationen über das eine große Thema des Verbrechens, der gestörten sozialen Ordnung. Das war

die Welt, mit der Schiller seit der Karlsschule, seit den Räubern, immer und immer wieder innerlich gerungen hat. Mehr als die vollendeten, klassisch heiteren, zum Spiel von Figurinen gewordenen Tragödien offenbaren diese Bruchstücke nicht nur das handwerkliche Wollen und Können des Dichters, sondern darüber hinaus seine eigentlichste ethische Substanz.

Die in der Karlsschule geschriebenen Briefe tragen noch nicht die Merkmale der späteren, weder den lichten, hellen, durchsichtigen Stil noch die reine stille Sachlichkeit. Sie sind, vor allem die beiden großen Briefe an seine Mitschüler Scharffenstein und Boigeol, im Stil des apokryphen Ossian gehalten, der damals auf alle deutschen Geister, auf Herder und den Goethe von Werthers Leiden nicht weniger als auf Schiller, eingewirkt hat, in jenem von innen heraus vibrierenden, ganz mit Subjektivität des Ausdrucks, mit Ellipsen und Elisionen geladenen Sprachstil des Sturm und Drang. Ihr Inhalt sind pathetische Ergüsse einer reizbaren und aufs höchste gereizten Freundesseele. Aber sie zeigen doch schon jene seltsame, für Schiller charakteristische Mischung von schwärmerischem Idealismus und kühler, sicherer Menschenkenntnis. Seine große Kunst der Menschenbehandlung kündigt sich an. Deutlicher noch wird das in den im Sommer 1780 an den Intendanten Seeger gerichteten »Berichten von den Krankheitsumständen des Eleven Grammont«, eines etwa zwanzigjährigen Mitschülers, der an hypochondrischer Schwermut erkrankt und dem Schiller als Krankenpfleger zugeteilt war. Es ist eine mehr psychologische als ärztliche Beobachtungsgabe, die Schiller hier zeigt, und die Berichte klingen wie eine Paraphrase über seine gleichzeitige Dissertation und enthalten den gleichen Versuch, die Zusammenhänge des Psychischen und des Physischen aufzuhellen. Sie offenbaren aber, darüber hinaus, zum erstenmal typisch Schiller-

sche Charakterzüge, so namentlich jener Brief vom 23. Julius 1780, worin er sich gegen ein geäußertes Mißtrauen des Obersten von Seeger zur Wehr setzt, mit jenem »Männerstolz vor Königsthronen«, der ihm immer eigen war, mit jener hochfahrenden, unbedingten Wahrhaftigkeit, die er mit der überlegensten, berechnendsten Diplomatie zu verbinden wußte, mit jener sittlichen Empfindlichkeit, mit der sein Freiheitsgefühl bewußt auf Eingriffe zu reagieren verstand. Das Pathos der gereiften Pubertät berührt sich hier mit dem tiefen und adligen Gefühl sittlicher Selbständigkeit. Zum erstenmal leuchtet etwas von den stolzen Klängen des späteren Hymnus an die Freude auf.

Von weit größerer Bedeutung noch für die Kenntnis des frühreifen Geistes sind die literarischen Niederschläge seiner damaligen wissenschaftlichen Tätigkeit. 1779 schrieb er seine erste Dissertation »Philosophie der Physiologie«. Der Herzog, dem sie vorgelegt wurde, lehnte sie ab, weil ihm die kühnen Angriffe mißfielen, die sich der Student darin gegen wissenschaftliche Größen wie den berühmten Haller erlaubte. Schiller schrieb, die erste benützend, eine zweite Dissertation »Über den Zusammenhang der tierischen Natur des Menschen mit seiner geistigen«, die er ein Jahr später der Fakultät einreichte. Sie wurde angenommen. Er schickte der Arbeit einen höchst devot gehaltenen Widmungsbrief an den herzoglichen Herrn und Erzieher voraus, worin er, mit jener diplomatischen Eleganz, die ihm sein ganzes Leben hindurch eigen war, alle seine eigenen wissenschaftlichen Mängel und Freiheiten dem ahnungslosen Tyrannen als Verdienst des Erziehers anrechnete: »Höchstdieselbe haben mit eben dem tiefen Blick, mit dem Sie die Seele aller Ihrer Zöglinge durchschauen, auch mich geprüft und einiges in mir zu bemerken geglaubt, das mich vielleicht fähig machte, meinem Vaterlande dereinst als Arzt zu dienen. Ich freue mich dieser Bestimmung

und werde um so mehr alle Nerven meines Geistes anstrengen, sie zu erreichen, da Euer Herzogliche Durchlaucht mir die günstigsten Aussichten dazu eröffnet haben.« Und die offensichtliche Ironie verwischend, fährt der Einundzwanzigjährige im Tonfall alter und reifer Erfahrung unverfroren fort: »Ein Arzt, dessen Horizont sich einzig und allein um die historische Kenntnis der Maschine dreht, der die gröbern Räder des seelenvollsten Uhrwerks nur terminologisch und örtlich weißt, kann vielleicht vor dem Krankenbette Wunder tun und vom Pöbel vergöttert werden; aber Eure Herzogl. Durchlaucht haben die Hippokratische Kunst aus der engen Sphäre einer mechanischen Brotwissenschaft in den höheren Rang einer philosophischen Lehre erhoben. Philosophie und Arzneiwissenschaft stehen unter sich in der vollkommensten Harmonie.«

Die Arbeit selber verblüfft ebenso durch die Kühnheit neuer Gedanken als durch die ungemein lebendige, ja turbulente Art der Darstellung. Sie ist in jenem belebten, bewegten, heftigen und sinnlich anschaulichen Stil gehalten, den Herder damals in die deutsche Wissenschaft einzuführen bemüht war: Wissenschaft in der Sprache des Sturm und Drang. Stofflich ist die Arbeit durchaus original; aber es fehlt ihr jede klare methodische Gedankenführung; diese ist weder philosophisch noch naturwissenschaftlich. Bei der großen Verehrung, die Schiller eben damals für seinen Abgott Rousseau hegte, möchte man mehr Rousseau in seinen Gedanken erwarten. Seine Ideen sind nichts weniger als materialistisch; sie berühren sich eher mit dem Monismus eines psychophysischen Parallelismus, wie ihn erst viel spätere Generationen wissenschaftlich herausgearbeitet haben. Aber all diese Gedanken sind nirgends wissenschaftlich begründet oder auch nur unterbaut; sie sind, in einer dichterischen Sprache herausgeschleudert und durcheinandergewirbelt, immer nur als reine Erscheinung genommen, ästhetisch

also im späteren Sinn Schillers. Die Verse aus dem gleichzeitigen Gedicht »Die Freundschaft«:

Geisterreich und Körperweltgewühle
Wälzet eines Rades Schwung zum Ziele . . .

hätte er füglich als Motto über seine Arbeit setzen können. Sie war selber nichts anderes als Dichtung im Gewand der Wissenschaft, Idee, Dichtung freilich, wie sie nur der Kopf eines jugendlichen, unbändigen Temperaments zu gestalten weiß. Von wissenschaftlichem Ernst, von jener strengen und trockenen methodischen Sachlichkeit, deren die exakte Wissenschaft bedarf, ist darin so wenig zu entdecken wie in Schillers späteren wissenschaftlichen Arbeiten. Immer hat er sich als König, nicht als Kärrner gefühlt. Statt Haller galten nun seine burschikosen Angriffe den physiognomischen Studien Lavaters, dessen unsaubere Spiegelfechtereien er früher erkannte als Goethe. Und so weit trieb er schließlich den studentischen Übermut, daß er in seiner seriösen Dissertation sich selber pseudonymisch zu zitieren wagte: mit einer Szene aus dem 5. Akt der damals noch gar nicht veröffentlichten »Räuber«, die er als Übersetzung aus dem Englischen eines fiktiven Dramatikers Krake ausgab; er wußte wohl, was er den literarischen Kenntnissen seiner Professoren bieten durfte.

Für ein tieferes Verständnis Schillers sind aus dieser seiner ersten gedruckten Arbeit nur zwei Gegenstände von Bedeutung. Der eine ist ein seltsamer Passus über den Staat, der wie ein Vorspiel zu den späteren Briefen über ästhetische Erziehung klingt und so ein erstesmal, wenn auch noch in der Terminologie der Aufklärung, die tiefste aller Leidenschaften Schillers, die politische, offenbart. Der andere ist das Kapitel »Physiognomik der Empfindungen«, in dem Schiller die überraschendsten Aufschlüsse über seinen eigenen dichterischen Stil gibt. »Es ist merkwürdig«, heißt es hier, »wieviel Ähnlichkeit die körperlichen Erschei-

nungen mit den Affekten haben, Heldenmut und Unerschrockenheit strömen Leben und Kraft durch Adern und Muskeln, Funken sprühen aus den Augen, die Brust steigt, alle Glieder rüsten sich gleichsam zum Streit, der Mensch hat das Ansehen des Rosses. Schrecken und Furcht erlöschen das Feuer der Augen, die Glieder sinken kraftlos und schwer, das Mark scheint in den Knochen erfroren zu sein, das Blut fällt dem Herzen zur Last, allgemeine Ohnmacht lähmt die Instrumente des Lebens. Ein großer, kühner, erhabener Gedanke zwingt uns auf die Zehen zu stehen, das Haupt emporzurichten, Nase und Mund weit aufzusperren. Das Gefühl der Unendlichkeit, die Aussicht in einen weiten, offenen Horizont, das Meer und dergleichen dehnt unsere Arme aus, wir wollen ins Unendliche ausfließen. Mit Bergen wollen wir gen Himmel wachsen, auf Stürmen und Wellen dahinbrausen; gähe Abgründe stürzen uns schwindelnd hinunter; der Haß äußert sich im Körper gleichsam durch eine zurückstoßende Kraft, wenn im Gegenteil selbst unser Körper durch jeden Händedruck, jede Umarmung in den Körper des Freundes übergehen will, gleichwie die Seelen harmonisch sich mischen; der Stolz richtet den Körper auf, so wie die Seele steigt; Kleinmut senket das Haupt, die Glieder hangen; knechtische Furcht spricht aus dem kriechenden Gang; die Idee des Schmerzens verzerret unser Gesicht, wenn wollüstige Vorstellungen eine Grazie über den ganzen Körper verbreiten; so hat ferner der Zorn die stärksten Bande zerrissen und die Not beinahe die Unmöglichkeit überwunden.«

Darin liegt der tiefste Schlüssel für den dichterischen Stil des jungen Schiller der ersten Periode, für seine Lyrik nicht nur, auch für seine dramatische Sprache, den Monolog sowohl als den Dialog, und endlich für die den früheren Dramen eigenen zahllosen Regiebemerkungen. Schiller hat aus dem lebendigen Körpergefühl heraus gedichtet; seine Dichtung ist in

erster Linie bewegter Körper. Es ist nicht bloß gesteigertes Temperament, wenn sein Körper mit dem künstlerischen Ausdruck selber litt; es ist das ihm gemäße Gestaltungsprinzip des Dichterischen. Es wird erzählt, daß er einst am Krankenbett eines Kommilitonen, dessen Pflege dem jungen Mediziner anvertraut war, ein Gedicht mit solch inbrünstiger Besessenheit rezitiert habe, daß der Kranke glaubte, sein Pfleger habe den Veitstanz bekommen, und um Hilfe rief. Und als Schiller bei einer Aufführung des Clavigo, die die Karlsschule am Geburtstag des Herzogs 1780 veranstaltete, den Clavigo spielte, warf er sich bei der Stelle, wo es heißt: »Clavigo bewegt sich in höchster Verwirrung auf dem Sessel«, in so wilden Zuckungen auf dem Stuhl herum, daß die Zuschauer unter allgemeinem Gelächter jeden Augenblick erwarteten, er werde ins Orchester fallen. Sein Freund Petersen erzählt aus eben jener Zeit: »In ihrer äußeren Wirkung betrachtet, war die Begeisterung bei Schiller in der Tat korybantischer Art. Wenn er dichtete, brachte er seine Gedanken unter Stampfen, Schnauben und Brausen zu Papier.« Diese körperliche Besessenheit, dies Mit-Leiden des körperlichen Organismus mit der seelischen Erschütterung, dieser psychophysische Parallelismus ist Schiller auch in seinen späteren Jahren der klassischen Bändigung eigen geblieben. Sein Sohn Ernst erzählte Karl Hoffmeister, sein Vater habe bei der Arbeit nie ruhig am Tische sitzen können; er stand meist über den Tisch gebeugt, drückte seine linke Seite an den Tischrand und schrieb, sich auf den einen Arm stützend, in dieser unbequemen, stehenden Lage, wobei er immer wieder von Zeit zu Zeit erregt im Zimmer auf und nieder rannte.

Diese für Schiller so charakteristische enge Beziehung zwischen körperlicher Erscheinung und pathetischem Innenleben bringt es mit sich, daß seine Zeitgenossen sich immer wieder mit dieser seiner körperlichen Er-

scheinung als etwas für sein Wesen Bezeichnendem beschäftigen. Von seinem Schulgenossen Scharffenstein besitzen wir die lebendigste Zeichnung seines körperlichen Wesens aus jener Zeit: »Schiller war von langer, gerader Statur, langgespalten, langarmig; seine Brust war heraus und gewölbt, sein Hals sehr lange: er hatte aber etwas Steifes und nicht die mindeste Eleganz in der Tournüre. Seine Stirne war breit, die Nase dünn, knorplig, weiß von Farbe, in einem merklich scharfen Winkel hervorspringend, sehr gebogen auf Papageiart und sehr spitzig. Die Augenbrauen waren rot, umgebogen, nahe über den tiefliegenden, dunkelgrauen Augen und inklinierten sich bei der Nasenwurzel nahe zusammen. Diese Partie hatte sehr viel Ausdruck und etwas Pathetisches. Der Mund war ebenfalls voll Ausdruck, die Lippen waren dünn, die untere ragte von Natur hervor, schien aber, wenn Schiller mit Gefühl sprach, als wenn die Begeisterung ihr diese Richtung gegeben hätte, und drückte sehr viel Energie aus. Das Kinn war stark, die Wangen blaß, eher eingefallen als voll und ziemlich mit Sommerflecken besät, die Augenlider waren meistens inflammiert, das buschige Haupthaar war rot von der dunklen Art. Der ganze Kopf, der eher geistermäßig als männlich war, hatte viel Bedeutendes, Energisches, auch in der Ruhe. Die Sprache war affektvoll, wenn Schiller deklamierte; aber seine Stimme war kreischend und unangenehm. Er konnte sie ebensowenig beherrschen als den Affekt seiner Gesichtszüge.«

Und ein anderer Studiengenosse, Petersen, vervollständigt das Bild: »Den Ordensstern des Genius, um mit Lavater zu reden, trug Schiller nicht im Auge. Sein Geist scheint aus dem Innern in den Körper herausgequollen zu sein; er ergoß sich in seine Gesichtszüge und veränderte die Wölbungen und Gestalt des Körpers. Die Nase, die im Jahr 1781 noch eingedrückt war, erhielt allmählich die Adlersform.«

Schiller selbst pflegte später von seiner gebogenen,

ziemlich großen Nase zu sagen, er habe sie sich selbst gemacht; sie sei von Natur kurz gewesen, aber in der Akademie habe er so lange daran gezogen, bis sie eine ihm gefallende Spitze bekommen. Das war jenes Gewaltsame in seinem geistigen wie körperlichen Wesen, das Goethe so unheimlich war. Nach seinem Austritt aus der Akademie verlor sein Gesicht allmählich die Leberflecken und Sommersprossen und verschönerte sich nach seinem 23. Lebensjahr auffallend. Die Gestalt behielt das Hochgeschossene und Pathetische. Mit 20 Jahren schon maß er 6 Fuß, 2 Zoll, 3 Linien. Er war einer der größten Zöglinge der Karlsschule, wie er später der längste Mann der Stadt Weimar gewesen ist. Und die Wirkung dieser langen steifen Gestalt wurde noch unterstrichen durch die aristokratische, hochmütige und hochfahrende Haltung, die er sich nach seinem Austritt aus der Akademie angewöhnt hatte. In Stuttgart sagte man damals: »Der Regimentsarzt Schiller trete einher, als ob der Herzog der geringste seiner Untertanen wäre.« Und wenn Goethe später einmal von Schiller im Vergleich mit den Romantikern sagte: »Er war größer als sie alle, und wenn er sich nur die Nägel schnitt«, so war dies anschauliche Urteil des Augenmenschen Goethe nicht zuletzt von Schillers körperlicher Erscheinung beeinflußt.

Kein anderer Dichter hat das Körperhafte so stark und in so innigem Zusammenhang mit dem Geistigen erfühlt wie Schiller. Er war kein Augenmensch wie Goethe, und wo er Sichtbares schildern will, fällt er gern in Übertreibung und Karikatur. Schiller erlebte die sinnenhafte Wirklichkeit weder durchs Auge noch durchs Ohr; er erlebte sie auf dem Weg über das körperliche Kraftgefühl. Die Wirklichkeit, die er erfaßte, war nicht die der Farben und Linien, noch die der Töne und des Klangs; es war die Wirklichkeit des organisch aus sich lebenden bewegten Körpers. Der bewegte Körper, der den dramatischen Raum

füllt und gliedert, war für Schiller, den geborenen Dramatiker, die einzige Form, unter der er Welt überhaupt erst begreifen konnte, von den turbulenten Körper- und Tanzorgien des »Venuswagens«, des »Bacchus im Triller« und der Lauralieder bis zur späteren Läuterung des Körperhaften zur »Gestalt«, zu jener »Gespielin seliger Naturen«, die droben in des Lichtes Fluren wandelt, göttlich unter Göttern.
Körper, freilich idealischer, vom Geist geformter Körper ist Schiller zunächst sich selbst gewesen. Kein anderer hat sich selber so sehr als körperliche Existenz und Form, als Gestalt, begriffen wie Schiller. In den früheren Werken namentlich liebte er es, sich selbst zu porträtieren, und zwar nicht bloß als sittliche, sondern als körperhafte Existenz: im Karl Moor, im Fiesko, im Ferdinand, auch noch in der Doppelgestalt des Karlos und Posa sah und gab er sich selber, in der Gestalt, in den pathetischen Bewegungen, in mancher charakteristischen Einzelheit des Körpers; gern spricht er von dem ihm eigenen langen Hals, dem Schwanenhals, der ihm bildhaft bezeichnend schien für das Aufragende, das Aufrechte, das Majestätische, das Unbedingte seines eigenen sittlichen Wesens. — Aber nicht nur stofflich ist sein körperhafter Wesensausdruck in sein Werk eingegangen: er ist selber darin Form, idealistische Existenz geworden. Manches vom Sprachstil seiner Jugendwerke ist Gemeingut der Zeit: die Hyperbeln des Ausdrucks, die übertriebenen leidenschaftlichen Akzente sind ebenso wie die ungezählten Gedankenstriche und Ausrufungszeichen Manieren des Sturm und Drang. Darüber hinaus aber hat die Schillersche Sprache ein Pathos im eigentlichen Sinn des Worts, ein sympathetisches, ein mitleidendes Leben in und mit der Existenz des Körpers, wie es nur Schiller eigen ist. Bei keinem anderen Dichter ist seine körperliche Existenz und Art so deutlich fühlbar im dichterischen Ausdruck wiederzuerkennen. Bei keinem anderen Dichter, Klopstock vielleicht aus-

genommen, werden wir, wenn wir seine Sprache hören, so unmittelbar an seine körperliche Erscheinung erinnert wie bei Schiller. Bei Schiller nimmt sein Körper teil am sprachlichen Ausdruck selber: die langatmige Schillersche Tirade mit ihrem weitgeschweiften Melodienbogen und ihren donnernden Akzenten, mit dem hektischen Feuer ihrer sprachlichen Oberfläche setzt Schillers körperliche Gestalt voraus; sie wäre undenkbar bei einem kurzen, einem wohlbeleibten und muskelstarken Menschen. Sein Körper und seine Haltung ist das erste Stilgesetz seiner dichterischen Sprache; sein eigenes Körpergefühl dröhnt in seiner Sprache nach außen; kein Satz, in dem nicht der Körper selber, nicht das eigene bewegte Körpergefühl lebte . . .

Fahr ich da wütend auf,
Stampfe gegen die Erd, schalle mit Sturmgeheul
Deinen Namen, Verworfner,
In die Ohren der Mitternacht . . .

Klingt diese Strophe aus dem »Eroberer« nicht wie das Modell zu den zahllosen Anekdoten, die uns über Schillers Art zu sprechen und sich zu geben unterrichten? Was charakteristisch ist für die dichterische Sprache der Frühzeit: das Übertriebene und das Übertreibende, das Laute, das Schreiende der Stimme, das immer Bewegte, das Dahinschreitende, Dahinrollende, Dahinwirbelnde der Sprache, ihr weites Raumgefühl und der unendliche Wurf ihrer äußeren Geste — das alles ist wortgewordenes Wesen seines Körpers.

Und über diesen lebendigen Ausdruck hinaus dringt sein überstarkes Körpergefühl noch tiefer in sein geistiges und künstlerisches Wesen ein, bis in die letzten Tiefen des gestaltenden Willens und seiner Gesetze. Die Sprache selber empfindet er als Körper, nicht als Adel der beseelten Linie wie Goethe und nicht als berückenden Urlaut der Musik wie Mörike, sondern als lebendigen Leib mit seinem Knochengerüst und

seiner Muskulatur, mit zitternder, fühlender Epidermis und mit dem pochenden Kreislauf seines Blutes. Und dieser eigengesetzlich lebende Körper der Sprache gibt ihm selber das Gesetz der Gestaltung. Was bei anderen erst das Produkt fortschreitender Lebensreife zu sein pflegt, das Gefühl für organisch lebendiges Maß, für Ordnung und Gesetz der Form, das hat Schiller als naturhaftes Erbe. Schon in den wilden Tanzliedern der unbändigen Jugend verläßt er die seiner Zeit gemäße Form der freien Rhythmen und greift mit untrüglicher Sicherheit zum geschlossenen Körper der Strophe, zur Sprache als Form. Die vis superba formae lag ihm im Blut.

3. DURCHBRUCH ZUR LEBENDIGEN FORM. DIE RÄUBER

Schillers geistige Natur war einmalig und souverän in ihrer Eigenart; Schillers geistiges Schicksal war zeitgebunden und entstieg in mannigfachen Formen der lebendigen Gegenwart. Eine dieser Schillerschen Schicksalsformen haben wir kennengelernt, die Karlsschule. Eine andere für seine geistige Entwicklung nicht minder bedeutsame war jene Bewegung der siebziger Jahre des deutschen 18. Jahrhunderts, die man in der Literaturgeschichte nach einem gleichnamigen Drama Klingers »Sturm und Drang« zu nennen pflegt. Es war das jene von Goethes »Götz« und »Werther« eingeleitete, von seinem Straßburger und Darmstädter Freundeskreis weitergetragene Erhebung der sogenannten Kraftgenies, die damals wie ein Frühlingssturm durch den vertrockneten Rationalismus der Aufklärung fegte und in wenigen Jahren das geistige Antlitz des Deutschtums tiefer und grundsätzlicher geändert hat, als es je des großen Friedrich Bataillone oder Kants kritisches Werk vermocht hätten. Klingers »Zwillinge« und »Sturm und Drang«, Lenzens »Hofmeister« und »Soldaten«, Wagners «Kindsmörderin«

und Leisewitzens »Julius von Tarent« — um nur das Wichtigste zu nennen — haben damals in die träge Masse des deutschen Temperamentes neues Blut geführt und jene Bewegung vorbereitet, die man zwei Jahrzehnte später als Romantik bezeichnet hat. Die literarisch-künstlerische Bedeutung dieser Periode ist gering. Um so größer ist ihre geistesgeschichtliche Bedeutung, die bis in unsere Tage, in das Werk Stefan Georges herein, spürbar ist. Es hat sich damals nicht um eine neue literarische Form, sondern um viel mehr gehandelt: um eine Neubelebung des deutschen Sprachkörpers, um einen neuen Einbruch bewegten Lebens in die erstarrten Hülsen unserer altgewordenen Sprache.

Die Sprache ist keine einheitliche Erscheinung; sie ist mannigfaltig, vieldeutig und rätselhaft wie das Leben selber. Es gibt eine Sprache des Alltags und des alltäglichen Gebrauchs, sachlich, rational, raumlos und zeitlos, ohne jeden Bezug auf persönliche Art und persönliches Schicksal, Sache der rationalisierten Gesellschaft; das ist die Sprache der Gesetze und der Wissenschaften, der Wirtschaft und des Handels, der materiellen Bedürfnisse, der simplen Neugier und des stumpfsinnigen Geschwätzes; sie gehört keinem und allen, hat nichts mit Landschaft noch mit Gezeiten zu tun, ist weder Bild noch Klang, ein bloßes Morsezeichen ohne eigenen Sinn und ohne Dauer, und verklingt, einmal gesprochen, sofort wieder ins Wesenlose. Diese Sprache ist Sklave der Materie, Tauschmittel toter Dinge, abgegriffene, schmutzige, kaum mehr kenntliche Scheidemünze: Sprache der vita activa. Dann freilich gibt es noch eine andere Sprache, die nicht Sinn des gesellschaftlichen Gebrauchs, sondern Sache menschlichen Ausdrucks ist, einmütig und doch dauernd, körperhaft gebunden nur auf dem kurzen Weg von der seelisch bewegten Lippe bis zur geisthungrigen Ohrmuschel, durchaus persönliches Leben und persönliches Schicksal; nicht Sache der

Gesellschaft, sondern der Gemeinschaft, Pulsschlag des Herzens und Herold der Liebe, begnadet mit allen Wundern des konkreten Raums und der geweihten Stunde, schöpferisch beseelt und darum dauernd. Nicht Sklave der Materie, sondern Abbild des ewigen Logos ist diese Sprache, redendes Bild und beseelter Klang: Sprache der vita contemplativa. Was so gemeinhin von Menschen gesprochen wird, steht unter dem Gesetz der Materie und des Alltags; es ist nicht Sprache, sondern totes Gebrauchszeichen; nur in seltenen Fällen des Menschenlebens mag einmal ein Augenblick der Ergriffenheit den Lippen ein wirklich beseeltes Wort schenken. Lebendige Sprache ist Sache des Sehers und Propheten und Sache der in Gott geeinten menschlichen Gemeinschaft. Sie ist vor allem Sache des Dichters. Und die reinste und tiefste Aufgabe des Dichters ist weniger Deutung der Dinge als vielmehr Sprache. Vom Dichter erhält der Leib der lebendigen Sprache die Nahrung, die Beseelung, die sie vor dem Hinabgleiten in die letzten Abgründe der Materie und des Todes bewahrt.

Für die deutsche Sprache ist Martin Luther ein solcher Retter geworden, damals, als im Zeitalter der Humanisten der lebendige Organismus der deutschen Sprache unter der Rezeption fremder Elemente zu ersticken drohte. Luther ist der größte deutsche Sprachgeist gewesen. Und er hat, als geschichtliche Erscheinung, für den Deutschen dasselbe geleistet, was Dante für den Italiener: er hat das volgare, die lebendige Volkssprache, zum Träger des nationalen Geistes, zum geformten Ausdruck inneren nationalen Wesens gemacht. Luthers persönliches Verhältnis zur Sprache ist ein tief innerliches; seine sprachschöpferische Fähigkeit lag im Mittelpunkt seines Wesens selbst. Er habe beim Sprechen dem Volk aufs Maul gesehen, sagt er von sich selber; und in der Tat konnte er damals, wo das gesunde Volk noch durch keine allgemeine Schulbildung verdorben war, auf Markt und

Straßen Urlaute sprachlichen Lebens hören. Das wesentliche war immer seine Fähigkeit, Natur und Geist im Wort zu fassen, als konkrete lautgewordene Wirklichkeit, und sein eigenes Innerstes in all seiner Kraft und Eigenart in seine lebendige Sprache einfließen zu lassen. Für Luther war die Sprache nie Instrument, wie etwa das bewegliche und biegsame, stahlharte und schneidende Latein der Kurialisten und Humanisten, seine Sprache ist ein knochiger muskulöser Arm, zermalmend im Zuschlagen und zugleich mit dem ganzen Adel der Natur, das organische Glied eines gesunden von innen heraus lebenden Körpers. Und da er in eben dieser Sprache nicht bloß sich selbst, sondern in erster Linie sein Deutschtum erlebt und gestaltet hat, ist seine Sprache deutsche Wirkung, deutsches Schicksal geworden, Bild und Klang, ja mehr noch Körper und Leib deutschen Wesens.

Das bewegte Leben freilich, das sich mit Luther über die deutsche Sprache ergossen hatte, war nur von kurzer Dauer. Im protestantischen Kirchenlied allein hielt sich ein Rest der lutherischen Sprachgewalt. Eine Generation etwa nach der Bibelübersetzung lebte noch die alte Kraft. Dann begann die Sprache des Volkes zu verrohen und zu verflachen, und die Sprache der Bildung, Dichtung sowohl als Wissenschaft, erstarrte und vertrocknete, verknöcherte und verkrustete sich. Die Welle des Barock, der sich zudem im deutschen Wesen schöpferisch nur im Bezirk der bildenden Künste ausgelebt hat, erreichte den sprachfähigen Norden Deutschlands überhaupt nicht. Auf Luther folgte die sinnenabgewandte protestantische Orthodoxie und auf diese der sinnenfremde Rationalismus. Nie ist die deutsche Sprache ärmer und verkümmerter gewesen als im Jahrhundert nach dem westfälischen Frieden. Nicht die geistige, viel mehr noch die sprachliche Armut kennzeichnet die trübe Zeit Gottscheds. Noch der helle Geist Lessings litt

unter der sprachlichen Dürre des Rationalismus; was ihn von einem Nikolai scheidet, ist nur das Übermaß seines Verstandes und sein gereifter Geschmack; sprachlich ist er so arm wie dieser. Seine große Aufgabe im deutschen Schrifttum war eine negative: er pflügte den Boden um; der Säemann kam erst nach ihm. Erst mit dem Sturm und Drang erfolgte, zum erstenmal wieder seit Luther, der Einbruch der autonomen sprachlichen Kraft in den Bezirk des Geistes.
Der Schöpfer des »Sturm und Drang« ist Johann Gottfried Herder. Jener neue sprachliche Durchbruch, die Entdeckung der Sprache als eines lebendigen Organismus, als des verleibten Geistes, die Wiedereinsetzung der Sinne in ihre alten Rechte im Reich des Geistes, die Überwindung des Rationalismus wie des Individualismus, die erste Verkündung des Volkes als des schöpferischen Herrschers im Bezirk der Kultur: das alles ist einzig und allein das Werk Herders. Sein tragisches Schicksal ist immer die Anonymität gewesen; kein deutscher Geist hat so wie er in die Breite wie in die Tiefe gewirkt, keiner ist so wenig gekannt, so wenig genannt wie Herder. Seine Jugendwerke haben den Durchbruch ins neue geistige Leben vollzogen; der »Sturm und Drang« besitzt nichts, was er nicht aus den Händen Herders hätte. Und gerade das, was für das Wesen wie für die Wirkung der neuen Bewegung bestimmend ist, das neue Sprachgefühl, ist Herders Eigenstes. Nehmen wir irgendeine Stelle aus seinen frühesten Schriften, etwa jene Schilderung der ersten Hamletszenen Shakespeares: »Schloßplatz und bittre Kälte, ablösende Wache und Nachterzählungen, Unglaube und Glaube — der Stern — und nun erscheint's!« »Hahnkräh und Paukenschall, stummer Wink und der nahe Hügel, Wort und Unwort —«. Was hat sich in einer solchen Sprache gegenüber der Lessings geändert? Sie ist nicht mehr rationaler Abklatsch der Wirklichkeit, nicht mehr begriffliche Zerfaserung eines sinnlich Wirklichen, sie ist Wirklichkeit

selber, aufgefangen im Körper der lebendigen, sinnenhaft bestimmten Sprache, nicht Bericht, sondern Gegenwart. Diese konkrete Gestaltung des Geistigen aus der sinnlichen Wirklichkeit von Bild und Klang war das Wunder der Wiedergeburt, die sich mit Herder im deutschen Schrifttum vollzog.

Goethe war der erste, der Herders geniale Tat begriffen und in sein eigenes schöpferisches Werk aufgenommen hat. Seine Straßburger Lieder und die Lyrik des Titanismus, sein »Götz« und »Werther« sind durchaus Geist von Herders Geist. Jetzt erst findet er sich selber, seit er von Herder gelernt hat, daß man sich selber sprechen muß, daß man die Sprache ihrer rationalistischen Fesseln entkleiden muß und im atmenden, vibrierenden, blutdurchströmten, von innen angeglühten Leib der lebendigen, gegenwärtigen Sprache Wirklicheres und Wahreres zu sagen vermag als in der Schablone der vernünftigen, der rationalen Sprache. In der Szene des Bruder Martin im »Götz« hat er dann das Lebendigste, das Innerlichste des neuen Sprachstils gegeben. Goethes Freunde, die eigentlichen Vertreter des Sturm und Drang, Klinger und Lenz vor allem, haben dann den neuen Stil systematisch zur Manier gemacht. Was bei Herder noch wunderbare Objektivität des Erlebens, was bei Goethe die Totalität seines Wesens, seines Herzens gewesen ist, das ist bei den andern subjektive Empfindsamkeit geworden, Triumph des sinnlichen Gefühls. Ich zitiere eine typische Stelle aus Klingers Drama »Sturm und Drang«: »Es ist mir wieder so taub vorm Sinn. So gar dumpf. Ich will mich über eine Trommel spannen lassen, um eine neue Ausdehnung zu kriegen. Mir ist so weh wieder. O könnte ich in dem Raum dieser Pistole existieren, bis mich eine Hand in die Luft knallte! O Unbestimmtheit, wie weit, wie schief führst du den Menschen! — Ich meinte, die Erde wanke unter mir, so ungewiß waren meine Tritte. — Ich mußte überall die Flucht ergreifen. Bin alles ge-

wesen. Ward Handlanger um etwas zu sein. Lebte auf den Alpen, weidete die Ziegen, lag Tag und Nacht unter dem unendlichen Gewölbe des Himmels, von den Winden gekühlt und vom inneren Feuer gebrannt. Nirgends Ruh, nirgends Rast . . .« Seit Petrarca hat die Welt solche Töne nicht mehr gehört. Das innere Ungenügen, der Weltschmerz — der mittelalterliche Mönch nannte diese Gemütskrankheit, damals die typische Klosterkrankheit, acedia — ist wieder literarischer Inhalt geworden; nicht umsonst waren es Schüler Herders, die den verschollenen Humanisten wieder lebendig zu machen suchten. Die Stürmer und Dränger haben die gesunde Sprachkraft Herders und Goethes ins Krankhafte, ins Gesuchte übertrieben. Aber eben dadurch erst haben sie es der Masse faßbar gemacht; denn die Masse versteht den Stil erst, wenn er Manier geworden ist. Mit ihrer subjektiven Verengung und Übertreibung erst haben die Klinger und Lenz Herders große Schöpfung, die neue Sprache, zum Gemeingut der damaligen Bildung, zu einem neuen Gesellschaftsstil gemacht.

Das war die bewegte Welt, deren Wellenschläge damals als unmittelbare literarische Gegenwart in Schillers Stuttgarter Akademieleben fielen. Und diese unmittelbare Gegenwart war von Anfang an stärker als akademische Bildungseinflüsse. Schillers Bildung von damals darf überhaupt nicht überschätzt werden, namentlich nicht, was ihre Masse betrifft. Schiller hat immer verhältnismäßig weniges gelesen, dies Wenige freilich mit der Intensität, die ihm eigen war; er hat Bücher, die ihm Lebendiges zu offenbaren hatten, dutzende Male gelesen, während er Unwesentliches zu überfliegen pflegte. Herder hat er damals wohl gar nicht gekannt. Die Lockerung des eigenen Wesens, die Goethe durch Herder erfuhr, hat Schiller aus Bruchstücken seines damaligen Lieblings Rousseau gewonnen. Plutarchs vergleichenden Biographien dankte er in jenen Jahren alles, was er an Fülle mensch-

licher Erfahrung, an »Welt« besaß. Shakespeare hat viel weniger Einfluß auf ihn gehabt, als man gemeinhin annimmt; er kannte ihn nur aus Wielands rationalistischer Prosafassung. Dagegen hat die zeitgenössische Literatur der Kraftgenies unmittelbar auf den Gefangenen der Karlsschule gewirkt, und Spuren ihres Einflusses lassen sich in Einzelheiten des Ausdrucks bis in den »Don Karlos« hinein verfolgen. 1803 schrieb Schiller seinem Schwager Wolzogen, als dieser in diplomatischer Mission in Petersburg weilte: »Sag dem General Klinger, wie sehr ich ihn schätze. Er gehört zu denen, die vor 25 Jahren zuerst und mit Kraft auf meinen Geist eingewirkt haben; diese Eindrücke der Jugend sind unauslöschlich.« Es waren weder Ideen noch Tendenzen, die Schiller damals aus den Werken des Sturm und Drang übernommen hat, auch keine künstlerischen Stil- und Formprobleme. Er hat sie in ihrer Totalität als zeitgenössische Umgebung, als Atmosphäre auf sich wirken lassen. Und immer wirkt ja der Pulsschlag des Gegenwärtigen am unmittelbarsten und lockendsten. Mit ihrem Ausdrucksstil, mit ihrer ganzen Diktion gehören die »Räuber« unbestreitbar zum Sturm und Drang. Freilich kündigt sich auch in ihnen ein neues Element des Ausdrucks an, das weder Klinger noch Lenz, weder Leisewitz noch Heinse oder dem Maler Müller eigen war.

Im Sprachausdruck offenbaren die »Räuber« zugleich ihre Zeitgebundenheit und den so durchaus individuellen, einmaligen Stilcharakter Schillers. Man hat etwa die Tiraden Karl Moors als typischen Sturm und Drang bezeichnet. Sätze wie: »Mir ekelt vor diesem tintenklecksenden Säkulum, wenn ich in meinem Plutarch lese von großen Menschen«. — »Pfui! Pfui über das schlappe Kastratenjahrhundert, zu nichts nütze, als die Taten der Vorzeit wiederzukäuen und die Helden des Altertums mit Kommentazionen zu schinden und zu verhunzen mit Trauerspielen«. —

»Nein, ich mag nicht daran denken! Ich soll meinen Leib pressen in eine Schnürbrust und meinen Willen schnüren in Gesetze. Das Gesetz hat zum Schnekkengang verdorben, was Adlerflug geworden wäre! Das Gesetz hat noch keinen großen Mann gebildet; aber die Freiheit brütet Kolosse und Extremitäten aus.« Und was solche Sätze zutiefst von Wild oder Bruder Martin oder Werther unterscheidet, das ist nicht allein der lange heftige Atemzug der Schillerschen Sprache, nicht der ihm immer eigene Sturmwind der Seele. Nicht bloß im großen Wurf der Leidenschaft hebt sich eine solche Sprache von der hektischen Glut und von der nervösen Empfindsamkeit der Stürmer und Dränger ab. In solchen Sätzen offenbart sich schon das ganze Formtalent des späteren Schiller. Es ist keine Prosa der freien Rhythmen, es sind versteckte Jamben, die hier aufklingen; das antithetische Spiel der Akzente, die Rundung der Phrase, das Nebeneinander verschiedener musikalischer Themen kündigt schon den späteren Künstler an, dem Sprache Spiel im erhabensten Sinn des Wortes sein wird: freie Gesetzmäßigkeit. Die »Räuber« sind auch sprachlich schon viel mehr Schiller als Sturm und Drang. Sie heben das entfesselte neue Sprachgefühl schon in den Bezirk der künstlerischen Form.

Über die Entstehungsgeschichte der »Räuber« sind wir dokumentarisch so gut wie gar nicht unterrichtet. Wir wissen nur, daß aus der Fülle seiner damaligen Entwürfe dieser Stoff ihn am intensivsten beschäftigt hat und so zur Reife der fertigen Form gedeihen konnte. Er hat das Drama in den letzten Jahren seines Aufenthalts in der Karlsschule vollendet, hat es auf nächtlich verschwiegenen Stuben oder draußen im Wald den staunenden Kommilitonen vorgelesen und hat es schließlich beim Verlassen des Internats als seinen größten Schatz mit hinaus ins Leben genommen. Ob er die gegenständliche Anregung zu dem Stück einer Erzählung Schubarts oder Klingers »Zwil-

lingen« oder Leisewitzens »Julius von Tarent« entnommen hat, bleibt auch völlig gleichgültig. In das Wesen der »Räuber« ist nichts von diesen zufälligen Vorbildern eingegangen. Die Dichtung ist vielmehr durchaus autochthon, aus eigenstem und innerstem Erlebnis gewachsen. Es ist überhaupt ein Irrtum, mit Gottsched und mit so ziemlich der ganzen modernen Literarästhetik anzunehmen, es handle sich beim dichterischen Vorgang um einen Einfall von innen oder eine Anregung von außen, die der Dichter aufgreife oder die ihn zu irgend etwas begeisterten, worüber er dann, mit angelernten Hilfsmitteln, eine Dichtung mache. Wenn man beim dichterischen Kunstwerk zwischen den Stufen des Erlebnisses, des Stoffes, des Inhalts, der Form und der Idee unterscheidet, so hat eine solche Unterscheidung durchaus nur methodischen Sinn; sie ist ein Notbehelf des wissenschaftlichen Denkens. In Wirklichkeit verläuft der schöpferische Vorgang ganz anders. Was den Dichter wesenhaft vom Nichtdichter unterscheidet, ist, daß er von vornherein immer nur Dichtung erlebt, daß alles, was von äußeren Eindrücken, von eigenem Schicksal und von zufälligen Erfahrungen bis in den Bezirk seines innersten Wesens dringt, nicht als Schicksal und nicht als Erfahrung erlebt wird, sondern schon als Dichtung, auf jener anderen, idealen Ebene, die das Künstlerische ausmacht, und schon unter den Formgesetzen künstlerischer Existenz.

Schillers »Räuber« sind der erste vollendete dichterische Ausdruck seines persönlichen Erlebens, die erste Periode Schillerscher Geistesgeschichte, die erste Formwerdung der einen und einzigen Idee, die sein ganzes Leben beherrscht hat, der Idee der Freiheit. Seine persönliche Lebenserfahrung war damals noch gering. Er kannte die Trennung von der Familie, den peinlich fühlbaren Druck seiner Erzieher, das Gemeinschaftsleben im Internat. Das war seine Welt; es war auch der einzige wirklich lebendig erfühlte

Stoff seiner »Räuber«. Er kannte damals, wie wir gesehen haben, weder Landschaft noch Gesellschaft; und so mußte, was er über die Welt außerhalb seiner Internatserfahrung sagte, notwendig den Stempel des Erdachten und Konstruierten tragen. Dieser Riß zwischen Erlebnis und Konstruktion geht durch das ganze Drama; er bildet sogar eines seiner konstitutiven Formelemente. Die Szenen im Moorschen Schloß und die in den böhmischen Wäldern stehen sich wie zwei getrennte, wesensverschiedene Welten gegenüber: die Räuberszenen getränkt mit dem Blut unmittelbar erlebter Gegenwart, mit innerster Teilnahme leidenschaftlich erfühlt, in einer Sprache gehalten, deren Temperatur und deren Kolorit die engste Nähe des eigenen Erlebens verraten; die Szenen auf dem Moorschen Schloß dagegen erdacht und erkünstelt, die Personen wie blasse, wirklichkeitsferne Schemen, ohne innere Teilnahme gestaltet, bloße Antithesen der im Räuber Moor lebendigen Kräfte, in einer Sprache gehalten, die mit virtuosem Kunstverstand komponiert, aber in keiner Weise erlebt ist. Wie auf einer doppelten Bühne stehen die erlebten und die erdachten Gestalten nebeneinander, in unheimlicher Schematik, bis mit der Rückkehr Moors aufs väterliche Schloß das Gegenspiel der Lichter sich vermengt und aufhebt, um dann im nächtlichen Dunkel des Schicksals zu versinken.

Karl Moor, der Räuber, ist der dramatisierte Träger des eigenen Schillerschen Erlebens. In der äußeren Erscheinung wie im pathetischen Tonfall der Stimme gibt ihm Schiller etwas vom eigenen Wesen. Und sein ganzes tragisches Schicksal ist nichts anderes, als das objektivierte Jugendschicksal des Dichters selbst, freilich veräußerlicht, ins Überlebensgroße verzerrt, dramatisiert und bühnengerecht gemacht. Er selber ist der von der Familie getrennte, aus dem mütterlichen Boden gerissene Mensch, der Unstete, der Verbannte, der Pilger; der unter dem harten Zwang der

Gesetze gelitten hat, der Gequälte, Gehetzte, den schließlich der Druck feindlicher Mächte wider seinen Willen ins Verbrechen trieb. Bei Franz ist das Verbrechertum mit den Mitteln der Schulpsychologie konstruiert; bei Karl ist es erlebt, nicht als Wirklichkeit, wohl aber als drohende Möglichkeit, als logische Antwort der Natur auf das Ungenügen der Seele, die unter fremdem Zwang und Druck steht. Denn noch ist Schillers Freiheit ein durchaus negativer Begriff, das bloße Gegenspiel des äußern Zwangs; darum auch das durchaus negative Ende, der Skeptizismus, der Unglaube gegen sich selbst, der schließlich wieder zur Neuerrichtung der äußeren gesetzlichen Ordnung zwingt. Noch hat Schillers Resignation den Weg ins Reich der Schatten nicht gefunden. Sie beharrt im Irdischen.

Aber Zwang und Druck der Karlsschule waren nicht das einzige Erlebnis Schillers in jenen Jahren. Das Internat hat ihm daneben das positive Erlebnis der Gemeinschaft geschenkt, ein dürftiger Ersatz zwar für die geraubte Familie, aber doch ein positiver Wert, die notwendige Ergänzung seiner Idee der Freiheit. Schiller hat Gemeinschaft erlebt, ehe er Gesellschaft kennengelernt hatte. Gemeinschaft in der Form der Kameraderie, von außen diktiert aber von innen genährt aus dem Blut selbstgewählter Freundschaft. Diese Form der Gemeinschaft war das tiefste, immer schöpferische Urerlebnis Schillers. Wir finden es in der Schulfreundschaft des Karlos wieder und im Kameradschaftsleben der Wallensteiner; und für zwei seiner dramatischen Entwürfe, die ihn lang und tief beschäftigt haben, für die Malteser und für die Flibustier, sollte es Stoff und Inhalt werden. Am unmittelbarsten aber ist das Internatsleben als Stoff eingegangen in die »Räuber«. Stärker und reiner als anderswo klingt hier das Erlebnis jugendlicher Gemeinschaft nach, in einer wärmeren und echteren Sprache als in seiner Lyrik, im Studentenjargon, der

ihm damals der gegebene, der natürliche war, aber beseelt von einer tief innerlichen Leidenschaft der Freundschaft, des Männerbundes. Fast erotisch sind Opfergesinnung und Ordnungssinn verstanden, die diesen seltsamen Räuberstaat tragen, diese utopische Tugendrepublik von Verbrechern, diese unheimlichste Vorahnung des kommenden Jakobinertums.

Und neben diesen sittlichen Gehalten der Karlsschule, den negativen und den positiven, ist in den »Räubern« noch ein drittes Erlebnismoment wirksam: Plutarch. Nur scheinbar stammt es aus dem Bezirk der Bildung, in Wirklichkeit ist es tiefste Schillersche Natur: eines der konstitutiven Elemente seines ganzen Schaffens, sein bewußter Klassizismus. Damals freilich war er noch bloßes Bild, von außen übernommen, wenn auch von innen getragen. Aber jene beiden ariosen, liedmäßigen Dialoge zwischen Hektor und Andromache, zwischen Brutus und Caesar, die so seltsam in der barocken Gegenwart der »Räuber« stehen, klingen doch schon wie Verheißungen einer kommenden hohen Zeit. Der Klassizismus ist der Lebensstil Schillers; die barocke Haltung der Frühzeit war nur Produkt der Umgebung. Aber schon aus dem aktuellen Überschwang seiner Jugend leuchtet die Strenge der späteren Form.

In den Literaturgeschichten pflegt man die Jugendwerke Schillers formlos zu nennen. Nichts ist irriger. Auf den Hörer, vor allem auf die Massen des Publikums, wirkt freilich zunächst die barocke Leidenschaft der noch nicht in Verse gebundenen freien Sprache, die weitausholende Schwungkraft der Perioden, der dröhnende Akzent, das glühende, an Gegensätzen reiche Kolorit. Aber neben der ungebändigten, vulkanisch eruptiven Diktion macht sich schon als eigentlich gestaltendes Prinzip das einer bewußten Komposition fühlbar. Die äußere Form des Dramas ist naturgemäß übernommen, Shakespeare im Stil des Sturm und Drang; aber schon macht sich der typisch

Schillersche Formwille geltend. Schon in den »Räubern« versucht er, das Netzwerk der stofflichen Handlung überzuführen in ein formales, ein spielerisches Geschehen. Schon sucht er nach Parallelismen der Handlung, die dann den formalen Bau zu gliedern haben. Schon ringt er um die Verteilung der stofflichen Massen — eine künstlerische Forderung, die in seinen Briefen ungezählte Male wiederkehrt. So versucht er sich, in der Kosinski-Dublette, zum erstenmal in dem wesenhaft dramatischen Problem der Durchleuchtung der Stammhandlung von einer anderen Ebene aus. Noch ist der kompositionelle Aufbau nicht der ruhige, durchdachte, gelöste der späteren Zeit, noch ist er roh und schematisch, und die Gruppierung der stofflichen Massen ist eine äußerliche, die den Stoff selber, die Scheidung von Schloß und Wald, künstlerisch noch nicht überwunden hat. Aber der Wille zur Form, der Wille zur Überwindung des Materiellen durch die in der Form lebendige Idee der Ordnung ist doch unverkennbar.

Deutlicher noch als in der Komposition des Ganzen wird dieser formale, dieser künstlerische Wille im engeren szenischen Aufbau. Die Komposition der Szene, der Bau der symphonischen Einzelsätze, die Rundung der einmaligen szenischen Gegenwart ist die deutlichste formale Kraft Schillers, in immer wiederholten Variationen geübt, bis zu ihrer letzten Vollendung, der Rütliszene des »Tell«. Der szenische Einzelaufbau ist auch in den »Räubern« schon mit wahrer Virtuosität behandelt; er erreicht Höhepunkte, die zum formal Vollendetsten gehören, was Schiller überhaupt geschaffen hat. So etwa die zweite Szene des zweiten Aktes, Hermanns erlogene Erzählung vom Tode Karls, womit Franz den alten Vater in den Tod treibt, stofflich eine Fülle mitleidslosesten Grauens, formal geadelt durch einen beispiellosen Kunstverstand im szenischen Aufbau. Ein doppeltes, wundersam mildes Adagio umrahmt die Szene, zu Anfang

der Traum von Hektors Abschied, zum Abgesang die vieldeutig empfundene Geschichte von Josephs Rock. Und darin eingebettet die herzzerreißende Katastrophe selber, ein Wirrsal von Lüge und Verbrechen, von Angst, Reue und wundestem Herzweh, aber formal gegliedert wie ein Beethovenscher Sonatensatz mit seinen »Zwei Prinzipen«, mit dem Doppelspiel der Themen, dem dreimaligen Angstschrei des Sterbenden: »Mein Fluch ihn gejagt in den Tod, gefallen in Verzweiflung!« kontrapunktisch begleitet von dem zweistimmigen, irren: »Sein letzter Seufzer war Amalia!« Künstlerisch Größeres hat auch der reife Schiller nicht geschrieben. Die »Räuber« tragen nicht nur alle Merkmale des Genies, der hemmungslosen, überquellenden Schöpferkraft; sie sind, bei aller jugendlichen Unreife, schon geadelt durch die Weihe des letzten Ziels, den klassischen Willen.

4. SCHILLERS STUTTGARTER LYRIK. FLUCHT

Die Freiheit ist im Schattenspiel der »Räuber« die einzige bewegende Kraft. Nicht nur die Libertiner um Karl Moor, die »Stehlen, Morden, Huren, Balgen« ein »freies Leben, ein Leben voller Wonne« nennen, auch die Spukgestalten im Schloß des alten Moor, vom Verbrecher Franz bis herab zum frommen Diener Daniel, der die Pilgerschaft des Bettlers dem gutbezahlten Dienst der Sünde vorzieht — sie alle leben aus der Freiheit, aus dem Recht des inneren Menschen. Schüler Rousseaus sind die einen wie die anderen: aus ihrer Natur, aus dem Drang ihrer ungehemmten Entfaltung ziehen sie das Recht der Kritik an der Gesellschaft und an ihrer Moral. Was Schiller später seinen Posa sagen läßt: »Ich kann nicht Fürstendiener sein«, das steht über all diesen wirren und verschrobenen Charakteren. Die Titelvignette, die Schiller der zweiten Ausgabe des Dramas vorsetzte, der zornig aufsteigende Löwe mit dem Motto: »In tyrannos«

gibt die Idee des Ganzen wieder: Es ist die Revolution, die hier, zehn Jahre vor ihrem geschichtlichen Ausbruch in Paris, literarische Form vorweggenommen hat. Es ist freilich keine Fanfare, in die Schiller diese seine Revolution ausklingen läßt: keiner dieser gequälten und gehetzten Menschen findet den Weg in die Freiheit; alle bleiben sie in der Materie verhaftet. Die Bestie triumphiert und mit ihr Gesetz des Zwangs; das Wirkliche ist stärker als der innere Ruf, und die verletzte Ordnung rächt sich durch drückendere Wiederkehr. Wie alle seine Dramen sind auch die »Räuber« eine Tragödie des gefesselten Menschen.

Eine seiner eigenen Fesseln, für Schiller damals die drückendste, fiel in jener Zeit. Am 15. Dezember 1780 verließ er, einundzwanzigjährig, das Internat der Karlsschule; er trat in den militärischen Dienst über, den der Herzog für ihn bestimmt hatte: er wurde Regimentsarzt bei dem in Stuttgart kasernierten Grenadierregiment Augé. Dem Titel entsprach die wirkliche Stellung nicht ganz; sie war die eines Subalternoffiziers; dreiundzwanzig Gulden betrug seine Monatsgage, und seine Uniform war die eines Feldschers, worunter Schillers Hochmut besonders litt. Seine Tätigkeit bestand in der ärztlichen Fürsorge für zweihundertvierzig halbinvalide und oft verprügelte Grenadiere; der trostlose Lazarettdienst war mechanische Handlangerarbeit, die der stürmischen Tatkraft des Einundzwanzigjährigen in keiner Weise genügen konnte; der Dienst im Regiment selber war Gamaschendienst, Präsenz bei Appellen und Paraden. Die reichlich bemessene freie Zeit war für Schiller das einzig Positive an seinem beruflichen Dasein, und um dieser freien Zeit willen hielt sich der noch immer Gefesselte für frei und unabhängig. Eigentlich jetzt erst begann für ihn die Zeit akademischer Ungebundenheit, die er in der Karlsschule nie genossen hatte, und mit der Heftigkeit und Rückhaltlosigkeit, die ihm eigen war, stürzte er sich in

ein Leben wild bewegter Kameradschaft, des Spiels und der Exzesse. Die einundzwanzig Monate, die er in seinem Beruf als Regimentsmedikus zubrachte, die Zeit vom Dezember 1780 bis zur Katastrophe vom September 1782, verbrachte er in einem Taumel der Exzentrizität. Äußerungen aus seinem Privatleben, die uns erhalten blieben, Briefe jener Wochen, zeigen ihn viel heftiger, maßloser, exaltierter als seine Dichtungen, die immer Haltung bewahren. Es war seine persönliche Periode des Kraftgenies, des lebendigen Sturm und Drang, gesteigert noch durch alle jene Maßlosigkeit, die seinem Wesen eigen war.

»Man befand sich«, so schildert Freund Scharffenstein Schillers damalige Studentenbude, »in dem größten, nichts weniger als eleganten Négligé, in einem nach Tabak und allerhand stinkenden Loche, wo außer einem großen Tisch, zwei Bänken und der an der Wand hängenden schmalen Garderobe, angestrichenen Hosen usw. nichts anzutreffen war, als in einem Eck ganze Ballen der ‚Räuber', in dem anderen ein Haufen Kartoffeln mit leeren Tellern, Bouteillen und dergleichen unter einander.« Und Petersen sagt von jenen Tagen: »Im Sinnlichen war Schiller ohne alles Feingefühl: kratzende Weine, schlechter Schnupftabak, garstige Weiber.« Das Bedürfnis nach Narkotika hatte sein Körper schon immer: »Einen Schnupfer wie Schiller«, sagt Petersen, »wird man nicht leicht finden. Hatte er bisweilen gerade keinen Tabak, so kitzelte er seine Geruchsnerven mit Staub.« Abend für Abend spielte man im »Ochsen« mit den Freunden Manille, ein damals beliebtes Kartenspiel. Aus einer zufällig erhalten gebliebenen, natürlich unquittierten Rechnung des Ochsenwirts erfahren wir, daß Doktor Schiller am Abend gewöhnlich einen Liter Wein trank und dazu Schinken und Salat aß. Und ein erhalten gebliebenes Billett Schillers offenbart uns Stil und Tonfall, in dem die Freunde zu verkehren pflegten: »Seid mir schöne Kerls. Bin dagewesen, und kein

Petersen, kein Reichenbach. Tausendsakerlot! Wo bleibt die Manille heut? Hol euch alle der Teufel! Bin zuhaus, wenn ihr mich haben wollt. Adies. Schiller.« Im wilden Treiben der Kameraden, im Übermaß von Spiel und Lärm und Trunk, mag es damals schon gewetterleuchtet haben von jener blitzenden Virtuosität des Schillerschen Gesprächs, die später so große Meister kultivierten Verkehrs wie Goethe, Gentz und Humboldt an ihm zu bewundern pflegten. Im Ganzen freilich war die Substanz seines damaligen Daseins Roheit und Sinnlichkeit, Übermut und Übertreibung. Und was er dichterisch schuf, ist ganz aus diesem Wesen geboren.

In eine Hülle äußerer Roheit und überladenen Temperaments lag das tiefste seelische Erlebnis eingebettet, das Schiller in den Stuttgarter Jahren erschüttert hat, seine erste Liebe, das Verhältnis zu »Laura«, das heißt zu seiner Quartierwirtin, der Witwe eines Hauptmanns Vischer. Nichts heiter Frühlingsmäßiges lag über dieser Liebe; nichts was etwa an das Sesenheimer Idyll Goethes erinnert hätte. Sie war bedeutend älter als Schiller, eine gereifte Frau, an der nicht viel zu verderben war; wenigstens haben spätere Abenteuer ihren Ruf verdunkelt. Petersen nennt die Vischerin »ein wie an Geist so an Gestalt gänzlich verwahrlostes Weib, eine wahre Mumie«. Freund Scharffenstein urteilt milder: »ein gutes Weib, das, ohne im mindesten hübsch und sehr geistvoll zu sein, doch etwas Gutmütiges, Anziehendes und Pikantes hatte.« Dies letztere Urteil dürfte das treffendere sein. Die Vischerin verkehrte im Haus der Schillerschen Familie auf der Solitude und war dort ein gerngesehener Gast; und die immerhin sehr kultivierte und adelsstolze Henriette von Wolzogen, Schillers mütterliche Freundin, hat mit der Hauptmannswitwe freundschaftlichen Umgang gehabt. Was diese Frau äußerlich war und auf welchem Boden ihre Freundschaft mit Schiller stand, das bleibt un-

wesentlich gegenüber der Rolle, die sie in seinem schöpferischen Wesen gespielt hat. Schiller nannte sie Laura, in bewußter Anlehnung an das große Erlebnis Petrarcas. Und in der Tat hat die Vischerin für Schiller dasselbe geleistet, was die verschollene Marquise de Sade für Petrarca: sie ist ihm ein Gesetz des inneren Auftriebs geworden, ein Schicksal der Lockerung, eine erste lebendige Offenbarung des Du, des Objektiven, der wirklichen Welt. Wenn Dante die Dichtung, die lyrische vor allem, ein »Diktat der Liebe« nennt, so meint er damit eben die Tatsache, daß es, in welcher Form auch, doch immer nur die Liebe sei, die zu lebendiger Sprache begnade: jene Steigerung, Spannung, Durchblutung des ganzen inneren Wesens, die das Korrelat der Gestaltungskraft, die Vorbedingung des lebendigen dichterischen Wortes ist. Die sechs Oden an Laura bedeuten im geistigen Schicksal Schillers den großen Durchbruch des dichterisch Schöpferischen, den ersten kühnen Versuch, Wirklichkeit im Wort aufzufangen, eigenstes Erlebnis in den Bezirk der Gestalt zu erheben. Der »Fiesko«, an dem Schiller in der Laurazeit arbeitete, ist noch, wie die »Räuber« bloßes Spiel der Sprache; erst in die letzte Erlebnisreife der Stuttgarter Periode, in die »Luise Millerin« und in ihre glühende, zitternde, weinende Sprache ist das Formgesetz des neuen, des erotischen Erlebens gedrungen. »Kabale und Liebe« ist undenkbar ohne Laura.

So stark war damals das neue erotische, das lyrische Erlebnis im geborenen Dramatiker, daß es sogar seine dramatische Leidenschaft, die Arbeit am »Fiesko«, zurückdrängen konnte. Nicht der »Fiesko« ist für den Regimentsarzt, den Freund der Laura, charakteristisch, sondern die Lyrik jener Monate, jene Lyrik der Anthologie von 1782, die Körner später die »Gedichte der ersten Periode« genannt hat. Ich darf hier ihre Kenntnis voraussetzen; ein großer Teil der Jugendgedichte ist freilich in die landläufigen Aus-

gaben von Schillers Lyrik nicht aufgenommen; er findet sich nur in wissenschaftlichen Ausgaben. Diese Lyrik der Frühzeit wird gern als subjektive Lyrik bezeichnet, im Gegensatz zu der späteren objektivierten Lyrik Schillers. In Wirklichkeit haben diese Gedichte stofflich gar nichts Subjektives an sich, von den Lauraliedern abgesehen; sie haben zwar eine subjektivistische Ausdrucksweise, aber nirgends ist das Seelische, das innere Erlebnis ihr Gegenstand; immer zielen sie auf »Welt«, auf das von außen Gegebene, die Wirklichkeit. Schon die Phantasien und Elegien aus der Zeit der Karlsschule, wie die Leichenphantasie oder die Kindsmörderin, sind objektive, objektivierte Gefühle, die erste szenische Lyrik, die Schiller schuf. Wie die sich später anschließenden hymnischen Dichtungen wie »An den Unendlichen«, »Größe der Welt«, »Freundschaft«, »Triumph der Liebe«, »Männerwürde«, sind sie zwar durchaus Pathos, das heißt Empfindung, Leidenschaft, aber sie sind es nur im objektiv Gegebenen, in der bildhaft oder besser noch körperhaft erfühlten Wirklichkeit. Auf die Wirklichkeit nur, auf das Objekt, auf das Entgegengeworfene reagiert die Empfindung. Nicht das reine und freie innere Erlebnis, wie bei Goethe, klingt nach außen und sucht sich dort in Landschaft und Natur das Symbol und Gleichnis seiner inneren Existenz; das Draußen vielmehr, das Objektive wird erfühlt, nicht demütig hingenommen und erlebt, sondern bestritten, bekämpft und entwertet. Schiller reagiert wertend auf die Wirklichkeit. Und schon in der Frühzeit seiner Lyrik offenbaren sich die beiden Materialprinzipien seiner Wertung, die politisch-moralische und die ästhetische Tendenz. Stofflich zerfällt entsprechend diese Lyrik in zwei Gruppen, die gesellschaftskritischen und die szenischen Gedichte. Die ersteren reagieren aus einem dogmatischen Wertgefühl heraus unmittelbar und hemmungslos auf die erlebte Wirklichkeit, kritisch, entwertend und ablehnend. Gedichte

wie »Venuswagen«, »Bacchus im Triller«, »Journalisten und Minos«, »Rache der Musen«, »An die Parzen«, »An einen Moralisten«, »Die schlimmen Monarchen« gehören in diese Gruppe der Gesellschaftskritik. Ihnen wie einzelnen Lehrgedichten, »Rousseau«, Spinoza«, »Monument Moors des Räubers« dankt Schiller den zweifelhaften Ruhm des »moralischen« Dichters, womit ihn das liberale 19. Jahrhundert bedacht hat. Aber neben diesen Gedichten, die einzig und allein aus einem hemmungslosen Pathos der Wertung leben, steht schon eine andere Gruppe, die den späteren, den ästhetischen Schiller einleitet, die nicht wertet, sondern nur schaut, wahrnimmt, was der Sinn des Ästhetischen ist, die alle Wirklichkeit nicht als moralische Potenz, sondern allein als Gestalt, als Erscheinung faßt und zwar als szenische Erscheinung, wie sie dem geborenen Dramatiker gemäß ist. Dahin gehören Gedichte wie die »Herrlichkeit der Schöpfung«, »Die Pest« und die beiden Perlen seiner frühen Lyrik, das Höchste, dessen seine Gestaltungskraft damals fähig war, »Die Schlacht« und die »Gruppe aus dem Tartarus«. Der Vollständigkeit halber seien noch einige Gedichte erwähnt, in denen das Burschikose der damaligen Umgebung nachklingt, die ersten Balladen wie »Graf Eberhard der Greiner« und »Das Bauernständchen« und erste Anklänge an das Sentimentalische der erst kommenden zweiten Periode, wie »Die Blumen«, »Der Flüchtling« und »Winternacht«, ein erster ferner Blick ins Reich des Idealen.

Die gesellschaftskritischen Gedichte sind ihrem Gehalt nach von geringer Bedeutung: sie sind durchaus zeitgebunden und sind, wie ihr geistiger Mutterboden, die Moralität der Aufklärung, von Schillers späterem Idealismus negiert worden. Ihr Gegenstand ist zudem in viel lebendigerer Gegenwart und in viel größerer Wucht in den gleichzeitigen Dramen gestaltet. Wichtiger für Schillers künstlerische Entwicklung sind die kosmischen Lauralieder und die Gruppe szenischer

Gedichte. Sie führen unmittelbar ins Innerste seines Wesens. Schiller hat, wie wir schon hörten, Landschaft als solche, beseelte naturhafte Gegenwart, nicht gekannt. Das Mitklingen seelischen Erlebens im gedeuteten Bild der Natur war ihm fremd. Er begriff Natur nur in zwei Formen, entweder als Kosmos oder als theatralische Szene. Als ihn das Lauraerlebnis mit erotischer Spannung begnadete, flüchtete er nicht wie Goethe in die Reinheit der Natur, in Wald und Feld und ihre Einsamkeiten. Er flüchtete in den Kosmos, ins ewig bewegte Weltall, in das Wunder der Weltsysteme, in das schicksallose Symbol ewiger Bewegtheit. Seine Liebe ist nicht beglückte Gegenwart, nicht Schicksal; sie ist der »Wirbel«,

der an Körper Körper mächtig reißt . . .

Sieh! Er lehrt die schwebenden Planeten
ewgen Ringgangs um die Sonne fliehn
und, gleich Kindern um die Mutter hüpfend,
bunte Zirkel um die Fürstin ziehn.

Durstig trinkt den goldnen Strahlenregen
jedes rollende Gestirn . . .

Oder eine andere charakteristische Stelle:

»Seelenvolle Harmonien wimmeln,
Ein wollüstig Ungestüm,
Aus den Saiten, wie aus ihren Himmeln
Neugeborne Seraphim;
Wie, des Chaos Riesenarm entronnen,
Aufgejagt vom Schöpfungssturm, die Sonnen
Funkelnd fuhren aus der Nacht,
Strömt der Töne Zaubermacht . . .

Das Kosmische allein ist ihm Natur und Wirklichkeit, die Urform allen Seins, die letzte gottgegebene Formel, auf die er alles persönliche Schicksal zurückzuführen vermag, das Gesetz, der Sinn. Es ist die Ursubstanz seines Idealismus.

Und daneben das andere Element seines Wesens, das ästhetische, das bei Schiller die lebendigste Form im Drama, in der theatralischen Existenz gefunden hat. Wo er die Natur nicht mehr kosmisch, als Weltenwirbel, erleben kann, erlebt er sie schon als Bühne, als Szene, als Theaterrequisit, als geformte Gegenwart des Spiels:

Schwer und dumpfig,
eine Wetterwolke,
durch die grüne Ebne schwankt der Marsch.
Zum wilden eisernen Würfelspiel
streckt sich unabsehlich das Gefilde.
Blicke kriechen niederwärts,
an die Rippen pocht das Männerherz,
vorüber an hohlen Totengesichtern
niederjagt die Front der Major:
Halt!
Und Regimenter fesselt das starre Kommando.

Das ist nicht mehr kosmisches Weltgefühl, das ist auch nicht Einfühlung in die beseelte Naturwirklichkeit; das ist Theater, szenisch unmittelbare Gegenwart im Raum und im Rahmen des konkreten Raums. Und es sprengt diesen Raum durchaus nicht, wenn der Dichter im weiteren Verlauf dialogische Soli und Chöre und einen chorischen Refrain, im Sinn der alten Oper, einführt. Schillers Raumgefühl ist immer das der Bühne gewesen, des durch die lebendige Stimmführung gegliederten Raumes.

Das Stilgesetz seiner lyrischen Sprache kennen wir schon: es ist der aus dem bewegten Körpergefühl fließende naturhafte Rhythmus. Schillers spätere Lyrik hat diesen Rhythmus viel mehr aufgefangen, teils im rationalen Duktus der Sprache, teils im strophischen Bau. In der Jugendlyrik dagegen fließt er noch frei und ungehemmt, das Pathos des beseelten Körpers. An einzelnen Höhepunkten dieser Lyrik geht das bewegte Körpergefühl über in eigent-

lichen rhythmischen Tanz. »Bacchus im Triller« und namentlich »Der Triumph der Liebe« sind Tanzlieder im mittelalterlichen Sinn des Worts: fast schon kultisch gesteigerte Bewegung des Körpers inmitten eines gesellschaftlich gebundenen Gefüges. Die Stimme ist nicht mehr die des einzelnen; sie wird zum Chorus und gewinnt von diesem die letzten Merkmale der Diktion: den erhobenen Klang der Stimme und den streng fallenden Akzent.

Auch offenbart sich schon eine zweite Eigentümlichkeit des gereiften Schiller: die immer auf weiten, gefüllten Raum berechnete klare Linienführung der Stimme. Schillers lyrische Sprache hat alle Vorzüge, aber auch alle Nachteile der typisch dramatischen Sprache. Bei keinem deutschen Dichter, auch bei Rückert und Platen nicht, fügt sich der rationale Körper der Sprache so leicht und ungezwungen in das metrische Gefüge, daher das Einprägsame seiner sprachlichen Phrasen, die alle wie vorherbestimmte Zitate klingen. Aber dieser klaren Sprache fehlt jede Chromatik, jede seelische Differenziertheit, an der die Sprache Goethes so reich ist. Immer ist sie fest, prall und sicher; immer sind ihre Melodien diatonisch gehalten und immer wie in betonter Oktavenführung. Nie wendet sie sich an das Gefühl des Einzelnen, nie an das Glück einer stillen Stunde; immer klingt sie wie im weiten menschengefüllten Raum, mit dem latenten Willen der Wirkung auf die Massen.

Und endlich zeigen sich in Schillers Jugendlyrik die ersten Anfänge und Verheißungen seiner späteren höchsten künstlerischen Würde, seiner strophischen Kunst. Im »Triumph der Liebe«, in »Graf Eberhard der Greiner«, in der »Freundschaft« finden sich Strophen, deren Sicherheit und plastische Rundung schon an die Reife der späteren Balladen erinnern. Zum erstenmal nähert sich Schiller hier dem Mittelpunkt seiner idealistischen Ästhetik, der Idee der eigengesetzlichen Gestalt, gelöst von der materiellen Er-

fahrungsmasse. In der »reinen Gestalt« des sprachlichen Vorgangs, in einer selbständigen, der Gesetzmäßigkeit des Musikalischen nahegerückten Form sucht er das Wirkliche zu überwinden, in jenem Formalismus, der ihm später zum lebendigsten Träger der Idee wird, weil er allein den Geist vom Druck des Materiellen und Rationalen zu befreien vermag. Noch ist es nicht das Wissen des Denkers um den Sinn der Form; aber schon ist es die instinktiv geübte Lust an der Freiheit, die nur das Spiel verleiht. Im Ganzen der damaligen Lyrik freilich sind diese ersten idealistischen Anzeichen noch übertönt von der Leidenschaft des Temperaments, vom wilden Pathos der entfesselten Natur. Und die strophischen Anfänge sind eingebettet in den Strudel freier Rhythmen, die über alle metrisch gebundene Form hinwegschlagen in die erfühlte Unendlichkeit kosmischen Wesens. Die Lauralieder bleiben typisch für das seelische wie das sprachliche Erlebnis jener ersten Etappe gewonnener Freiheit.

Das explosive Temperament und die dauernde heftige Seelenspannung, die Schillers Lyrik kennzeichnen, beherrschen seine ganze Existenz in jenen anderthalb Jahren seines Stuttgarter Aufenthalts. Er war ununterbrochen und fieberhaft tätig. Er hatte seinen Beruf als Regimentsarzt auszuüben und opferte darüber hinaus einen guten Teil seiner freien Zeit der Kameradschaft und dem Spiel; daneben arbeitete er am »Fiesko« und an der Lyrik der »Anthologie«. Eine Reihe anderer dichterischer Arbeiten schloß sich an: so die »Semele«, eine kleine »Lyrische Operette« wie er selber das Stück nannte, eine unbedeutende Arbeit, aber immerhin sein erster früher Versuch, Dramatisches in Jamben zu geben. Er schrieb ferner damals die Prosaarbeiten, die dann im »Repertorium« erschienen, die Novelle »Eine großmütige Handlung aus der neuen Geschichte«, den »Spaziergang unter den Linden«, die Abhandlung »Über das gegenwärtige deutsche

Theater«, das erste Aufleuchten seiner theatralischen Leidenschaft, und eine Anzahl sehr aggressiver Rezensionen über literarische Gegenstände. Daneben her ging seine immer unglückselige Tätigkeit als Verleger und Herausgeber. 1781 erfolgte die erste Ausgabe der »Räuber«, im Selbstverlag und auf eigene Kosten, da kein Verlag sie nehmen wollte. Es kamen die Verhandlungen mit der Mannheimer Bühne, die Umarbeitung der »Räuber«, ihre zweite Auflage und die Herausgabe der »Anthologie«, wiederum auf eigene Kosten. 1781 gab er, nur um Geld zu verdienen, eine Unterhaltungszeitschrift ziemlich flachen Charakters heraus, die er einfach aus anderen, ähnlichen Zeitschriften abschrieb. 1782 erfolgte, gemeinsam mit Freund Petersen und seinem früheren Lehrer von der Karlsschule, dem Philosophieprofessor Abel, die Herausgabe des »Württembergischen Repertoriums für Literatur«, wovon freilich nur drei Nummern erschienen sind. Daneben gingen die verschiedenen Vorworte zu den veröffentlichten »Räubern« und Gedichten und seine Korrespondenz, vor allem mit Dalberg.

Diese unermüdliche, überhitzte Tätigkeit hatte zunächst freilich einen sehr realen Grund: Schillers finanzielle Lage. Mit der Herausgabe der »Räuber« hatte er sich erstmals in Schulden gestürzt, und diese Schulden, mit der Zeit ins Unermeßliche anwachsend, haben ihn um viele Jahre lang begleitet, ein unaufhörlicher Stachel der Materie in ihrer drückendsten Form. Schiller hat immer unwirtschaftlich gelebt; seine großzügige Art prädestinierte ihn zum Verschwender. Damals hat seine mütterliche Freundin Henriette von Wolzogen [die Mutter eines Mitschülers aus der Karlsschule, seines späteren Schwagers] ihn aus den ersten Verlegenheiten gezogen. Fast zehn Jahre dauerte es, bis er sich ihr gegenüber seiner Schuldenlast entledigt hatte, freilich nur unter Zuziehung neuer. Dieser Kampf mit der Materie –

er füllt einen guten Teil seiner Korrespondenz mit Verlegern und Freunden — war ihm wohl lästig, aber er hat ihn nicht innerlich bedrückt. Er war wie seine dauernden Krankheiten, eben ein notwendiges Stück Leben, mehr ein Ansporn als ein Hemmnis auf dem Flug zu den Sternen.

Denn diese seine unermüdliche Tätigkeit hatte ihren letzten Grund in seinem Wesen selber. Die dichterische Schaffenskraft war bei Schiller nur ein Teil seiner geistigen Art, nur eine Form jener allgemeinen Leidenschaft des ewig Bewegten. Gundolf nennt ihn gelegentlich den aktivsten unter allen produktiven Geistern, den produktivsten unter allen aktiven. Immer war seine dichterische Tätigkeit getragen und begleitet von einem ganz anderen Drang, dem des Wirkens an sich. Immer wollte er erklären, überzeugen, überreden, beeinflussen; immer hat er sein eigenes Schaffen mit Gedanken begleitet, mit Erklärungen, Deutungen, suggestiven Interpretationen. Das war der tiefste Sinn jener ungezählten Selbstrezensionen, Vorworte, Erläuterungen, die er seinen Werken mitgab. Aber dieser Wille zur Wirkung hatte weder Ziel noch Absicht; das unterschied ihn vom Typus des Staatsmanns. Später, in der Zeit des geläuterten Idealismus, hat er selber diesen Drang an die Seite seiner Spielleidenschaft gerückt: es war für ihn kein Tun, kein Schaffen und Wirken im eigentlichen Sinn des Worts; es war zweckentbundene Tätigkeit, bloße »Beschäftigung, die nie ermattet«.

Damals freilich hatte Schillers Wesen noch nichts von der überlegenen Ruhe seiner idealistischen Periode. Das Aktive war noch nicht reflexiv geläutert, sondern allein getragen von der impulsiven Heftigkeit seines ungebändigten Temperaments. Er liebte es, Konflikte zu provozieren und focht sie durch, mit souveräner Unbedenklichkeit gegenüber allen möglichen Folgen. Schon als er jene Zeitung herausgab, geriet er einiger Bagatellen wegen in heftigen Streit

mit der Zensurbehörde, der damit endete, daß man ihm die Türe wies und drohte, man werde ihn die Treppe hinunterwerfen, wenn er nicht gehe. Und dieser entfesselte Prometheus, dieser zu allem entschlossene Revolutionär trug die Uniform eines Subalternoffiziers und stand im Dienst eines Monarchen, der ebensosehr Tyrann wie Schulmeister war. Herzog Karl Eugen war Schiller persönlich zugetan, und anfangs mochte ihm die öffentlich gewordene dichterische Tätigkeit seines Schülers schmeicheln; fiel doch von diesem Glanz etwas auf die Schule selber. Auch gelegentliche Entgleisungen wie »Die schlimmen Monarchen« oder wie die »Totenfeier am Grab Philipp Friedrichs von Rieger«, aus denen Schillers offener Oppositionsgeist sprach, nahm der Herzog, wenn auch grollend, hin. Er schritt erst ein, als Schillers Insubordination offenes Tagesgespräch in Stuttgart geworden war. Man wußte, daß Schiller unter Vernachlässigung seines Dienstes und ohne um Urlaub nachzusuchen, zweimal zu der Aufführung seiner »Räuber« ins Ausland, d. h. nach Mannheim, gereist war, das zweitemal in Begleitung zweier befreundeter Damen, der Vischerin und der Frau von Wolzogen. Der Herzog hatte es erst mit einer Verwarnung versucht und dem Dichter befohlen, ihm seine Veröffentlichungen zur Vorzensur zu unterbreiten. Daß Schiller in seiner Unverfrorenheit eine solche Zumutung einfach ablehnte, verschlimmerte das Verhältnis. Und als endlich auch noch ein Schweizer Kanton, Graubünden, sich auf diplomatischem Weg über eine beleidigende Stelle in den »Räubern« bei der herzoglichen Regierung beschwerte, verlor Karl Eugen die Geduld. Ein vierzehntägiger Arrest auf der Hauptwache bestrafte den Regimentsarzt für die Pflichtverletzung der Reise nach Mannheim, und des weiteren untersagte ihm nun der Herzog jede andere schriftstellerische Tätigkeit als die auf seinem medizinischen Berufsgebiet. Nun war Schillers Entschluß

gefaßt. Einem Freunde sagte er damals, seine Knochen hätten ihm im Vertrauen gesagt, daß sie nicht in Schwaben verfaulen wollen. Auf ungewisse Versprechungen des Mannheimer Intendanten Dalberg baute er Luftschlösser, die ihm den völligen Bruch erleichterten. Hoffestlichkeiten aus Anlaß eines russischen Besuchs ermöglichten die Flucht. In der Nacht vom 22. auf 23. September 1782 verließ Schiller in Begleitung eines befreundeten Musikus Streicher unter dem falschen Namen eines Doktor Ritter die Stadt, Mannheim zu. Als der Wagen die Straße von der Solitude nach Ludwigsburg kreuzte, stand im Süden der nächtliche Himmel tiefgerötet und das hochgelegene Schloß im Glanz eines herzoglichen Feuerwerks. Bei der reinen Luft konnte Schiller dem Freunde den Punkt zeigen, wo seine Eltern wohnten. Sein Vater wußte nichts von seiner Flucht.

Der Bruch war vollzogen. Es war nicht ein bloßer Wechsel von Heimat und Beruf; es war eine Lebenskrise. Er war fahnenflüchtig und also Staatsverbrecher geworden. Und als sein Wagen am Fuß der Festung Hohenasperg vorüberfuhr, wo noch immer der unglückliche Schubart im Kerker lag, mochte sich der Flüchtling das Schicksal ausmalen, das seiner wartete, wenn er in die Hände des Herzogs fiel. Aber sein Schicksal vollzog sich, wie seine Natur es forderte. Er hatte keine Wahl. Nur war es freilich nicht die Freiheit, der der Landflüchtige entgegenfuhr: es war ein Leben der Verbannung und der dauernden Pilgerschaft.

5. IN MANNHEIM UND BAUERBACH. FIESKO.

Schiller mag sich von Anfang an bewußt gewesen sein, daß seine Flucht nach Mannheim einen völligen und unwiderruflichen Bruch mit seinem Herzog, seiner Heimat und seinem Beruf bedeute. Gleichwohl hat er sofort von Mannheim aus an Karl Eugen ge-

schrieben, um seine Verzeihung zu erbitten. Der Brief ist äußerst devot in der Form gehalten und in jenem halbvertraulichen aufklärerischen Pathos der Karlsschüler, das der Herzog so liebte. Aber inhaltlich ist der Brief darauf angelegt, alle Brücken abzubrechen. Er stellt dem Herzog seinerseits die Forderung, sein Verbot literarischer Tätigkeit zurückzuziehen, dann wolle er nach Stuttgart zurückkehren und seinen Beruf wieder aufnehmen. Schiller hatte eine zu strenge militärische Erziehung genossen, um nicht zu wissen, daß man mit Fahnenflüchtigen nicht verhandelt. Aus einem gleichzeitigen Brief an seinen ärztlichen Kollegen Jacobi werden Schillers Absichten deutlich: meine Briefe an den Herzog und an General Augé »hatten den sehr wichtigen Zweck, meine Familie zu sichern und meinen gewaltsamen Schritt in den möglichstrechtmäßigen hinüber-zudrehen. Dieses Ziel scheine ich wirklich erreicht zu haben, und hiermit bleibt auch die ganze Maschinerie auf sich beruhen. Wenn ich die Einwilligung des Herzogs in meine Forderungen ohne alle Zweideutigkeit erhalten hätte, so hätte ich natürlich nicht nur zurückgehen müssen, sondern auch mit Ehre und Vorteil können, und mein ganzer Plan hätte ein neues Ansehen gewonnen.« Karl Eugen zeigte sich edler als Schiller gedacht: der Vater des Dichters blieb nicht nur unbehelligt, der Herzog erwies ihm die alte Gunst. Schiller wurde auch nicht im mindesten verfolgt; der Herzog ignorierte seine Flucht. Innerlich mag sie ihn getroffen haben, denn er hatte den Dichter geschätzt und geliebt. Als ihm nach Jahren zwei sächsische Prinzen von Schiller sprachen und ihn zu einem solchen Schüler beglückwünschen wollten, wandte sich Karl Eugen schroff ab und sagte nur: »Er ist ein Undankbarer.«

»Gegenwärtig war ich nur Flüchtling. Innerhalb drei bis vier Wochen hoffe ich freier Weltbürger zu sein«, schrieb Schiller eben damals in dem schon erwähnten

Brief an Jacobi. Und in anderen Briefen schreibt er von den glänzendsten Aussichten, die sich ihm für allernächste Zeit eröffnet hätten. Seinen sorgenden Eltern gegenüber tat er dies aus dem Zartgefühl des liebenden Sohns; Bekannten gegenüber aus Politik, um seine Stellung vor den Augen des Herzogs zu stärken. In Wirklichkeit war seine Lage als mittelloser Flüchtling eine verzweifelte. Dalberg, auf den er alle Hoffnungen gesetzt hatte, hielt sich fern; vermutlich vermied er es, sich mit dem Deserteur einzulassen, ehe er die Stimmung des württembergischen Herzogs erforscht hatte. Das Mannheimer Theater spielte zwar gelegentlich noch die »Räuber«; sonst blieb es ihm verschlossen. Einem kleinen Kreis prominenter Schauspieler las Schiller damals den Fiesko vor, ohne allen Eindruck; seine schwäbische Aussprache und das unerträgliche Pathos seiner Deklamation verdarb ihm die Wirkung. Bis in den Dezember hinein trieb sich Schiller in Mannheim, Frankfurt, Mainz, Worms, Oggersheim bei Mannheim herum, immer unter falschem Namen und immer in der Furcht, von Häschern des Herzogs aufgehoben zu werden. Außer gelegentlichen winzigen Honoraren als Schriftsteller besaß er gar nichts und mit innerer Angst dachte er der großen Schuldenlast in Stuttgart. Seine Uhr verkaufte er, um ein paar Tage leben zu können. Den notdürftigsten Unterhalt hatte er von den paar Gulden, die sein gutmütiger Freund Streicher, der Musiker, sein Begleiter auf der Flucht, von seiner Mutter erbettelt hatte. Im Dezember lud ihn Frau von Wolzogen auf ihr kleines Gut Bauerbach im Thüringischen. Dort lebte er, gelegentlich von den Wolzogens besucht, in vollendeter Einsamkeit bis in den Juli 1783. Die in Oggersheim begonnene Luise Millerin, später in »Kabale und Liebe« umbenannt, hat er in Bauerbach vollendet. Sein einziger persönlicher Verkehr war der Meininger Bibliothekar Reinwald, sein späterer Schwager. Er versorgte ihn mit Büchern und Schnupftabak.

In Bauerbach und in dem sich später anschließenden zweiten Aufenthalt in Mannheim vollzog sich in Schiller eine erste innere Wandlung: der jugendliche Trotz zerbrach unter dem Übermaß äußerer und innerer Lasten. Schon trug er sich mit der Idee des Don Karlos, und die stille Resignation dieses Stoffes warf ihre ersten süßen Schatten über sein Leben. Er begann damals krank zu werden; ein dauerndes Fieber kündigte die Krankheit an, an der er schließlich zugrunde gehen sollte. Der junge Arzt behandelte sich selber. »Fieberrinde esse ich wie Brot«, schrieb er an Reinwald. Denn maßlos wie in allem war er auch in medizinischen Dingen. »Daß er sich ganzer acht Monate mit Wechselfiebern geschleppt hat, das macht seinem Studio keine Ehre«, schrieb ihm nicht mit Unrecht der immer kritische Vater. Die Einsamkeit hatte ihn auch seelisch empfindsamer gemacht: das Reflexive bahnte sich an und mit ihm das Sentimentalische. Etwas vom romantischen Zauber der Nacht fiel in sein Wesen, das sich sonst doch nur im grellen Lampenlicht und in der Sonne der Idee wohlfühlte. Streichers Musik tat es ihm an. In den langen Herbstabenden des Oggersheimer Aufenthalts »ging er, während das Zimmer oft nur durch das Mondlicht erleuchtet war und der Freund Klavier spielte, stundenlang auf und ab« und hielt innere Zwiesprache mit den Geschöpfen seines Herzens, mit Ferdinand und Luise. In die Musik eingebettet floß ihm die Melodie der Sprache leichter vom Herzen. In Bauerbach verliebte er sich in Frau von Wolzogens Tochter Charlotte, damals fast noch ein Kind, und es kam darüber zu Zerwürfnissen mit der mütterlichen Freundin, die zwar äußerlich eingerenkt wurden, aber nie mehr völlig heilten. Eine große erotische Leidenschaft wie die zu Laura ist die Liebe zu Lotte von Wolzogen freilich nie gewesen, so wenig wie die zur Tochter seines Mannheimer Verlegers und Freundes Schwan. Es waren Wellen seiner damaligen äußeren und inneren

Lebenskrise, Sehnsucht nach Lebensfülle vor allem, die den verarmten und fahrenden Schüler damals so tief gequält hat. Und wenn er an Heirat dachte und sogar, mehr impulsiv als diskret, offen von einer solchen sprach, so war es kein Ruf des Schicksals, sondern eben eines von den vielen Luftschlössern, die der Enttäuschte damals baute und deren Bilder er bedurfte, um der schwindenden Lebenskraft willen. Als er aus Stuttgart floh, glaubte er, der Weg führe in die Freiheit. Daß er damit nicht freigeworden war, fühlte er rasch genug. Die Fesseln, die er noch immer trug, waren nicht mehr der Herzog, die verhaßte Uniform und der lästige Beruf; nun war es die Kleinlichkeit und Kälte des Herrn von Dalberg, die Gleichgültigkeit der Schauspieler und der Stumpfsinn des Publikums; und es war vor allem die drückende materielle Not, das Erniedrigende seiner Schulden, seine Armut und seine Heimatlosigkeit. Nichts besaß er als seine Innenwelt. Und je mehr die Möglichkeit schwand, die Welt draußen zu meistern, desto tiefer wurde die Einkehr nach innen. »In diesem herrlichen Hauche des Morgens denk ich Sie, Freund — und meinen Karlos«, schreibt er am 14. April 1783 von der Bauerbacher Gartenhütte aus an Reinwald. »Meine Seele fängt die Natur in einem entwölkten blankeren Spiegel auf, und ich glaube, meine Gedanken sind wahr.« Und er fährt fort: »Jede Dichtung ist nichts anderes als eine enthusiastische Freundschaft oder platonische Liebe zu einem Geschöpf unseres Kopfes . . . Alle Geburten unsrer Phantasie wären also zuletzt nur wir selbst . . .« Karlos war ihm mehr als Lotte. Der enttäuschte Lebenshunger fing an nach anderen Gütern zu greifen, nach Gütern, über die nicht der Zufall gebot, sondern der freie Wille, nach Gütern der inneren Entscheidung. Damals blühten ihm die Anfänge seines späteren Idealismus. Und war es auch zunächst nur die notwendige Bitterkeit des erzwungenen Verzichts, die ihn trug,

Konsequenz des äußeren Schicksals und noch nicht innere Freiheit: es waren doch Anfänge geistiger Wertung. Und ihr Schimmer liegt über dieser ganzen trübsten Epoche seines Lebens, über seiner theatralischen Leidenschaft, zu der ihn eben damals Natur sowohl als Schicksal zwangen.

Was der Mannheimer Periode ihren Charakter und ihren eigentümlichen Sinn gibt, das ist die damalige enge Verbindung Schillers mit dem Theater; nicht mit der Bühne als einer Kunstform zunächst, sondern mit der Bühne als einer konkreten Einrichtung mit all ihren vielfältigen und nicht immer schönen wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Formen und Interessen. Er hat damals das Treiben hinter den Kulissen kennengelernt, das eigentliche mimische Pathos, das mit der Doppelnatur des Schauspielers gegeben ist, seine hohe Kunst und zugleich sein ramponiertes menschliches Wesen. Das schauspielerische Wesen, nicht vom Publikum aus gesehen als Glanz der mimischen Erscheinung, sondern vom Schauspieler aus erlebt als Leiden und Leidenschaft, hat damals zutiefst auf Schiller gewirkt. Es war ein später nur mühsam verdrängter Teil seines eigenen Wesens. Noch 1794 schreibt er an Goethe, anläßlich einer Kritik des Wilhelm Meister: »Von der Treue des Gemäldes einer theatralischen Wirtschaft und Liebschaft kann ich mit vieler Competenz urteilen, indem ich mit beidem besser bekannt bin, als ich zu wünschen Ursache habe.« In drei Stufen hat Schiller damals vom Theater Besitz ergriffen: einmal im persönlichen sittlichen Verkehr und in persönlicher sinnenhafter Erfahrung; dann in der dramatischen Bühnengestaltung selber, wie sie sich vor allem in der Routine des »Fiesko« offenbart; und endlich in der geistigen, der wissenschaftlichen und der sittlichen Durchdringung des Bühnenwesens, wie sie in den Aufsätzen seiner Thalia niedergelegt ist.

Schon in ihrer bloßen Gegenwart wirkte die neue

Umgebung grundsätzlich anders auf Schiller als die alte. Es war nicht mehr das kleine Bürgertum, das ihm von Natur gemäß und das die Lebensform seiner Familie gewesen war; es war auch nicht mehr die halbsoldatische Kameraderie der Karlsschule und ihres Internats, wie sie noch im Erlebnisstoff der »Räuber« lebendig war. Es war die Gesellschaft des freiesten aller Berufe, die ihn nun umgab und deren Luft er atmete, des Künstlertums, und zwar jener Form des Künstlertums, bei der das Können, das Virtuosentum, die Technik des Ausdrucks bestimmend war: das Künstlertum des Mimen. Der Schauspieler lebt kraft seiner künstlerischen Aufgabe in einer Doppelform der Existenz: als schaffende Kraft zugleich und als vorgestellter Gegenstand seiner Kunst. Seine eigene geistige, moralische und körperhafte Persönlichkeit ist zugleich der Träger und zugleich das dargestellte Objekt seiner Kunst. Er ist Transvestit von Natur und seinem Ziele nach: verkleidete Persönlichkeit, stellvertretende Existenz. Und alle Eigenschaften des Transvestiten beglücken und belasten ihn. Die verlangte Leichtigkeit des Einfühlens in ein fremdes Erleben wird ungezwungen zur Leichtigkeit, zum Leichtsinn eigenen Erlebens: niemand lebt und liebt heftiger, aber auch oberflächlicher und wechselnder als der geborene Schauspieler. Das Persönliche selber wird mit dem Mimischen durchdrungen, aufgelockert, entwertet. Schiller hat der Schauspieler von Anfang an im Blut gesteckt; er wäre sonst so wenig wie der Mime Shakespeare ein großer Dramatiker geworden. Aber erst durch sein Bühnenerlebnis, wenn nicht als Schauspieler, so doch als Dramaturg, Regisseur und Korrepetitor, durch die eigene enge Fühlungnahme mit dem Staub der Bühne, der schmutzigen Leinwand der Kulissen, dem Flitter der Kostüme und der Blendlaterne der Rampe, hat er die Fähigkeit gewonnen, Theater wirklich zu erleben, das Persönliche zur Figur umzugestal-

ten, zur Rolle, zum Typus einer den fiktiven Raum der Bühne gliedernden lebendigen Masse, einer idealischen Gestalt. In den »Räubern« steckt dramatische Wucht und künstlerische wie menschliche Leidenschaft, aber noch keine Theaterkenntnis. Man muß mit den »Räubern« sein zweites Drama vergleichen, »Die Verschwörung des Fiesko zu Genua«, um zu ermessen, was er durch das Theater gelernt hat: keines seiner Schauspiele ist so sehr aus dem Mimischen als Erlebnisstoff gespeist wie der »Fiesko«; bei keinem fühlt man wie bei ihm die Freude an der neugewonnenen Erkenntnis des Bühnenlebens und der Bühnentechnik. Das leerste, hohlste aller seiner Dramen, das stofflich und inhaltlich erlebnisärmste, ist zugleich das gekonnteste, das virtuosenhafteste. Aus der Stuttgarter Zeit, wo es konzipiert wurde, hat es die Erlebnisarmut mitgebracht, die Dürre der Konstruktion; aus der Mannheimer Zeit hat es das Bühnenpathos, die bunte Sinnlichkeit, die Routine des reinen Theatermachers.

Nach irgendeinem persönlichen Erlebnis, das er im »Fiesko« dichterisch gestaltet hätte, wird man vergebens suchen. Es handelt sich dabei um einen reinen Theaterstoff. Durch einen Zufall mag Schiller das Buch des barocken Kardinal Retz über »Fiesko«, mehr Roman als Historie übrigens, kennengelernt haben. Aus ihm hat er die Fabel, den äußeren Verlauf der dramatischen Handlung einfach übernommen. Um das Geschichtliche selber kümmerte er sich dabei nicht; er gab sich auch keinerlei Mühe, die geschichtliche Wahrheit seiner Vorlage nachzuprüfen. Ihm genügte die Handlung als Bühnenspiel; ihren historischen Charakter und seine Problematik sah er gar nicht. Seine Menschenkenntnis war damals noch keine historisch unterbaute; er begnügte sich mit aktueller Psychologie. So sind die Figuren des Stückes auch keine Menschen der Spätrenaissance geworden, auch keine Italiener, sondern eben Theatertypen aus der mensch-

lichen Stoffmasse des Sturm und Drang, aufgeklärte Deutsche des 18. Jahrhunderts, Sturmvögel der Vorrevolution, Leute, die ihren Rousseau und ihren Lessing gelesen haben: verkleidete Menschen. Und auf dieses Kleid, auf das Kostüm, auf Farbe und Akustik des Bühnenraums hat er größeren Wert gelegt als auf Wahrheit und Treue der menschlichen Charaktere. Von Anfang sollte der »Fiesko« nichts anderes sein als ein gutes Theaterstück.

Um so merkwürdiger ist es, daß er in dieses Bühnenspiel einen Inhalt gelegt hat, der damals ihm wie dem deutschen Theater noch durchaus fremd war: die Politik. Der »Fiesko« ist der erste Staatsmann der deutschen Bühne: das Stück selber nennt er im Untertitel: »Ein republikanisches Trauerspiel.« Aber was war ihm damals Republik? Ein sittliches Problem: die Unterordnung des einzelnen unter den Geist der politischen Gemeinschaft, die verzichtende Eingliederung aller persönlichen Herrschinstinkte in das Gesetz, in den Willen der Gesamtheit; nichts anderes also als ein moralischer Wert. Und was war ihm damals die Politik? Die bloße Routine staatsmännischen Handelns ohne jede sachliche Fülle, ohne Idee und Richtung und ohne menschliche Leidenschaft; nichts anderes als das Spiel des Mimen. In einer »Erinnerung an das Publikum« vom 11. Januar 1784 schreibt Schiller selbst vom Helden seines Stückes: »... ein großer fruchtbarer Kopf, der unter der täuschenden Hülle eines weichlichen epikurischen Müßiggangs, in stiller geräuschloser Dunkelheit, gleich dem gebärenden Geist auf dem Chaos, einsam und unbehorcht eine Welt ausbrütet und die leere, lächelnde Miene eines Taugenichts lügt, während daß Riesenplane und wütende Wünsche in seinem brennenden Busen gähren — Fiesko, der lange genug mißkannt, endlich einem Gott gleich hervortritt, das reife vollendete Werk vor erstaunende Augen stellt und ein gelassener Zuschauer dasteht, wenn die Räder

der großen Maschine dem gewünschten Ziel unfehlbar entgegenlaufen.« Ein Staatsmann im Rampenlicht und unter Theaterdonner. Das war eine der Masken, unter denen der Dichter sich selber gefiel, eine der Vorstellungswelten, der Wunschkomplexe, in denen er sich auszuleben pflegte. Er war freilich damals schon kritisch genug, die Mängel einer solchen Abstraktion einzusehen. Sein unheimlicher Verstand bedurfte der realen Erfahrung nicht, um die Wirklichkeit zu erkennen. Er habe die kalte, unfruchtbare Staatsaktion aus dem menschlichen Herzen herausspinnen wollen, entschuldigte er die Mängel seines politischen Helden. »Mein Verhältnis mit der bürgerlichen Welt machte mich auch mit dem Herzen bekannter als dem Kabinett, und vielleicht ist eben diese politische Schwäche zu einer poetischen Tugend geworden«, so sagt er in der Vorrede. Das heißt, er war klug genug, aus der Not eine Tugend zu machen, und im Spiel selber die langweilige und unzulänglich verstandene Staatsraison durch Gefühle und menschliche Leidenschaften zu ersetzen.

Leidenschaft genug ist im »Fiesko« lebendig, als Stoff wie als Inhalt, im dramatischen Verlauf, der bewegter ist als in allen anderen Dramen Schillers, in der sprachlichen Führung, die an Heftigkeit und Übertreibung bis an die Grenzen des Möglichen geht. Aber es ist nur ein einziger Punkt, in dem diese Leidenschaft persönliches, wenn auch idealisches Erlebnis ist, im innersten, tiefsten Sinn der Tragödie, in der Brutusidee. Diese eine Idee ist echt Schillersche Substanz. Und es war nicht bloß das Pathos, die innere Spannung der Verschwörung, der illegalen, der revolutionären Politik, die ihn immer, bis in den Tell hinein, gefesselt hat. Brutus war für ihn ein Symbol der sittlichen Freiheit: der Mann, der sein Liebstes zum Schlachtopfer bringt um der Idee der Freiheit willen. Schon in den »Räubern«, an einem der seelischen Wendepunkte des Stücks, war die Gestalt des

Brutus aufgetaucht. Jetzt im »Fiesko« wird sie zum eigentlichen Träger der inneren Handlung, in seltsamer Doppelgestalt, im Verrina nicht weniger als im Fiesko selber: beide überwinden und verletzen menschliches Gefühl um ihrer politischen Aufgabe willen. Das war eine der früheren Vorformen seines späteren Idealismus. Es war das freilich auch eines der lebendigsten Erbstücke seines ganzen Zeitalters. Man erinnert sich, daß es die gleiche Zeit war, da Marie Jeanne Phlipon, die spätere Madame Roland, als Mädchen schon ihren Plutarch in der Fastenzeit mit in die Kirche genommen hat und an ihm zur Republikanerin geworden ist. Die Morgendämmerung der Revolution liegt über dem »Fiesko« in noch viel stärkerem Maße als über den »Räubern«: denn hier ist die revolutionäre Idee schon viel mehr aus dem Sittlichen heraus in den Bereich des Politischen gehoben. Es ist nicht nur der Tonfall der Gironde, in dem Schiller hier spricht, zehn Jahre früher, ehe in der Legislative die Tiraden der Vergniaud, Brissot und Gensonné erklangen; es war die gleiche politische und sittliche Haltung der erklärten Ideologen, die im Symbol eines mißverstandenen Römertums eine politische Wirklichkeit sahen und die an der Hand dieses Symbols »Politik aus dem Glauben« zu machen versuchten. In diesem idealisierten, symbolisierten Römertum sah Schiller selbst den letzten Inhalt und Sinn seiner Fieskodichtung. Und als das Stück bei der ersten Aufführung einen Mißerfolg hatte, meinte er, das komme daher, daß die guten Pfälzer kein römisch Blut in den Adern hätten, daß »republikanische Freiheit hierzulande ein Schall ohne Bedeutung, ein leerer Name« sei. Gerade das, was sein Eigenstes an diesem sonst so konstruierten Spiel von Figuren war, das Brutuserlebnis, die sittliche Deutung des Politischen, die politische Deutung des Sittlichen, ist nicht verstanden worden. Der deutsche revolutionäre Wille, wo er vom rein Materiellen sich entfernt, ist mystisch,

nicht ideologisch unterbaut. Aus dem gleichen Grunde, aus dem später Schillers tiefstes und unbekanntestes Werk, die Briefe über ästhetische Erziehung, ein Mißerfolg blieben, ein Fremdkörper im landläufigen deutschen Wesen, aus dem gleichen Grund war auch der »Fiesko« ein Fehlschlag vor dem Richterstuhl des Publikums. Was sein Sinn war, war zu sehr Schiller, als daß er hätte verstanden werden können.

Und doch sind die rein theatralischen Qualitäten des Stückes glänzende. Es ist nicht nur vorzüglich konstruiert und gebaut, es ist auch mit allen nur denkbaren Requisiten des Theatralischen versehen, so durchaus auf Bühnenwirkung berechnet, daß das Drama auch heute noch, inmitten einer seinem Wesen so fremdgewordenen Zeit, packt und fesselt und gelegentlich tief erschüttert. Für die damalige Zeit freilich mag es eher zuviel Neues, Unerwartetes und Überraschendes geboten haben, um die gewünschte Wirkung zu tun. Schon das dem Stück vorangedruckte Personenverzeichnis, das nicht nur die Namen sondern den Steckbrief der Persönlichkeiten gibt — ein echt Schillerscher suggestiver Trick — wird das Publikum weniger geführt und beeinflußt als befremdet haben. Und doch ist es eine Perle des Stückes, ein vorweggenommener Extrakt, in dem nicht nur die handelnden Charaktere, sondern schon alle Farben und Farbwerte des Stückes aufklingen: das Schwarz der verschworenen Nobili und das grelle Scharlach der Tyrannen, die mit dem späteren Karnevalweiß Fieskos, dem grünen Mantel und dem gelben Busch Gianettinos die führenden Töne in der Farbensymphonie des Stückes bilden. Und was er darin über die beiden Frauengestalten des Stückes sagt — »Leonore. Fieskos Gemahlin. Dame von achtzehn Jahren. Blaß und schmächtig. Fein und empfindsam. Sehr anziehend, aber weniger blendend. Im Gesicht schwärmerische Melancholie. Schwarze Kleidung.« und »Julia, Gräfin Witwe Imperiali, Dorias Schwester.

Dame von fünfundzwanzig Jahren. Groß und voll. Stolze Kokette. Schönheit verdorben durch Bizarrerie. Blendend und nicht gefallend. Im Gesicht ein böser moquanter Charakter. Schwarze Kleidung.« — das ist, trotz aller konstruierten Kontraste, das Beste an diesen völlig mißglückten Figuren. Und ein neuer Beweis, daß die reflexiv-analytische Kraft Schillers stärker als seine produktiv-gestaltende, sein Intellekt stärker als seine Phantasie gewesen ist.

Das dramatische Geschehen selber erhält eine neue Form des Spiels. Die »Räuber« griffen wohl im Temperament und im geistigen Gehalt, nicht aber in der dramatischen Form über Klinger und Lenz, über das Shakespearebild des Sturm und Drang, hinaus. Der »Fiesko« steht im einzelnen und als Ganzes ausschließlich unter einem neubegriffenen Gesetz der Bühne. Er ist nicht Literatur, sondern Theater. Und zwar das Theater seiner eigenen Mannheimer Erfahrung: Schaubühne. Alles ist sichtbar gemacht: der geschlossene Raum mit Türen, Fenstern, Spiegeln und Tapeten, der offene Raum der Höfe, Straßen und Plätze mit dem Hintergrundaspekt der Tore, Türme, des Hafens und des Meeres; die Gestalten mit allen ihren körperlichen Formen und Eigenschaften und ihren typischen Bewegungen, mit ihren Kleidern und deren Schnitt und Farbe; die Worte, die nie monologisch geführt sind, sondern durchweg dialogisch [auch in den Selbstgesprächen], und die immer, raumgestaltend, auf ein konkretes Gegenüber zielen, sei es der Partner des Spiels oder das lebendige Gegenüber der szenischen Landschaft. Und dies streng Dialogische ist gelegentlich fast zu Formeln erstarrt, fast körperhaft geworden, nicht dramatischer Ausdruck, sondern dramatischer Gegenstand; nicht Melodie, sondern Thema im musikalisch-konstruktiven Sinn. Wesenhaft musikalische Elemente durchdringen die ganze Tragödie, nicht als Kolorit und nicht als vibrierendes Gefühl, wohl aber als Spiel der Themen, der Ge-

stalten, sie sind dramatisches Requisit. Und sie heben das ganze Stück, vom ersten rauschenden Allegro des Balls im Palazzo Lavagna bis zu dem harten kalten Secco-Rezitativ Verrinas, mit dem das Stück schließt, weit mehr als man dies damals gewohnt war, in den Bereich der Oper. Das Drama ist mehr Spiel der Formen als Handlung.

Die Sprache ist im ganzen noch die des Sturm und Drang: ausladend, pathetisch, nach überraschenden und verstiegenen Wendungen suchend, gelegentlich auch studentisch übermütig. Wenn der Mohr sagte: »Gelt, Fiesko! Wir zwei wollen Genua zusammenschmeißen, daß man die Gesetze mit dem Besen aufkehren kann« – so könnte das auch bei Klinger oder Lenz stehen. Aber über die Derbheiten des Sturm und Drang hinaus hat Schiller im »Fiesko« das Echteste und Persönlichste seines Sprachgefühls gegeben. Die Sprache der »Räuber« ist aus studentischem Jargon geboren; die Sprache des »Fiesko« ist unmittelbarer Ausdruck seines damaligen Wesens, übersteigert zu theatralischen, pointiert zu dialogischen Zwecken, aber im Melos und im Akzent reine Schillersche Natur: stolz und aufrecht in der Haltung, stelzend im Gang, bunt und farbig im Ausdruck, leidenschaftlich bewegt im Rhythmus, stoßhaft und polternd in den Akzenten. Mehr als in jeder anderen Sprachprovinz seiner Dichtungen hat er in der Sprache des Fiesko sich selbst gegeben, weniger sein sittliches Wesen – das ist in der Sprache der Luise Millerin reiner zum Ausdruck gebracht –, als vielmehr sein leibliches, sein körperhaftes Wesen, seine psycho-physische Existenz: seine Bluttemperatur, seine hektische Glut, sein sprunghaftes Wesen, seine ausladenden und doch eckigen Bewegungen, das Stürmische, Aufbrausende seines inneren Pulses. Er hat in der Gestalt des Fiesko sich selber porträtiert, mit jenen idealischen Stilisierungen natürlich, die alle Selbstschau mit sich bringt. Aber nicht nur die Gestalt Fieskos, auch das

Sprachleben aller anderen Figuren ist genährt vom Blut des Dichters. Und so wichtig war ihm damals das Körperhafte, daß ihm die Sprache als sein natürlicher Träger nicht mehr genügte, daß er in einer Überfülle von Regiebemerkungen das Element des bewegten Körpers auf der Bühne sichtbar zu fixieren suchte. Wie die Charakteristiken des Personenverzeichnisses, so sind auch die überladenen Regiebemerkungen typisch für den Fieskostil. Fast immer zielen sie auf den bewegten Körper: »Er geht mit majestätischem Schritt im Zimmer« — »mit Größe, indem er das Tableau umwirft« — »nimmt ein Paket Briefe, die er über die Tafel spreitet« — »wirft sich unmutig in den Sessel« — »Er macht die Glastür auf. Stadt und Meer vom Morgenrot überflammt. Fiesko mit starken Schritten im Zimmer« — »mit offenen Armen dagegen eilend« — »heroisch auf und nieder« — »rasend gegen sie taumelnd« — »viehisch um sich hauend« — »mit frechem Zähneblecken gegen den Himmel« — »in hohles Beben hinabgefallen« — zu Hunderten ließen sich die Beispiele vermehren, in denen der theatralische Körper und seine Bewegung zum Selbstzweck des Szenischen geworden ist. Es ist der Überschwang persönlichen Ausdrucks, der hier um Form und Gestalt gerungen hat. Denn solche Regiebemerkungen sind keine Stärke, sondern eine Schwäche, ein Mangel an dramatischem Können. Die alten Griechen kannten sie nicht; und bei Shakespeare beschränken sie sich fast ausschließlich auf das enter und exeunt. Zum Wesen der echten dramatischen Sprache gehört, daß alles Leben, der Raum und seine historische Atmosphäre, der Körper und seine bewegte Handlung ebenso vom gesprochenen Wort aufgefangen seien wie der Charakter und das seelische Leben der handelnden Personen. Aber die Sprache des Fiesko bedarf der begleitenden körperhaften Schilderung. Sie ist, bei allem äußeren Glanz und Wurf, innerlich leer und hohl; sie ist selber noch nicht

Körper der Handlung, nicht Offenbarung des dramatischen Geschehens; sie ist begleitende Musik der bewegten Figurinen: Sprache des Balletts.

Der »Fiesko« ist das Schmerzenskind Schillers gewesen, von Geburt an krank und seelisch unterernährt. Zur Zeit seiner Konzeption nahm ihm das lyrische Lauraerlebnis, zur Zeit seiner Ausarbeitung die eben damals entstehende Luise Millerin Luft und Nahrung. Das Übermaß an artistischem Können ist nicht von innerem Erlebnis getragen. Als er es Dalberg zur Aufführung vorlegte, stieß sich der an einer Reihe von Einzelheiten; er verlangte Umarbeitung auf Umarbeitung, und Schiller mußte sich dazu verstehen, dem Theater zulieb das Drama und seinen innersten Nerv zu opfern: indem er auf die Ermordung des Fiesko verzichtete und den Helden, den geborenen Tyrannen, sich zum republikanischen Bürger zurückwandeln ließ, nahm er dem Drama die Tragik und damit seinen lebendigen Sinn. In dieser verstümmelten Gestalt kam es auf die Bretter. Die Aufführung war ein Mißerfolg. Man vermißte in diesem konstruierten Spiel von Puppen die heiße unmittelbare Erlebniskraft der »Räuber«. All der große Aufwand an Theater, an Farbe, Bewegung und Leidenschaft war schmählich vertan. — Und doch bleibt das Stück bedeutsam, nicht nur als hohes artistisches Kunstwerk, sondern auch als Etappe im geistigen Entwicklungsgang Schillers. Aus dem mißverstandenen Naturalismus der »Räuber« ist hier ein erster Schritt in den Bezirk der reinen Kunst getan. Die theatralische Leidenschaft, zwar noch allzusehr im Technischen verstrickt, hat zum erstenmal Form gewonnen. Nicht mit den »Räubern« sondern mit dem »Fiesko« hat sich Schiller innerlich die Bühne erobert.

6. KABALE UND LIEBE

Auf die »Verschwörung des Fiesko zu Genua« folgt im dichterischen Schaffen Schillers »Luise Millerin«, von dem großen Schauspieler Iffland umbenannt in »Kabale und Liebe«; auf das republikanische Trauerspiel, wie Schiller den »Fiesko« nannte, das bürgerliche Trauerspiel. Die politische Problematik, wie sie ihn damals beschäftigt hat, schreitet fort: nicht mehr der Staatsform gilt nun sein Interesse, sondern dem Staatsgehalt, der sozialen Werteordnung. Zusammen mit den »Räubern« bilden »Fiesko« und »Kabale und Liebe« eine innere Einheit. Nicht nur weil sie alle drei der gleichen Erlebnismasse angehören, den Heimatjahren, den Jahren des äußeren Zwangs und des inneren revolutionären Gegenstoßes; ihr Stoff wie ihr Gehalt sind identisch: es handelt sich bei allen dreien um die Grundfragen politischen Verhaltens und politischen Schicksals, und alle drei geben diese stoffliche Masse in einer zusammenhängenden sachlogischen Abfolge. Das Problem der Freiheit, dem alle drei Dramen gewidmet sind, erscheint in dreimaliger Brechung. In den »Räubern« ist diese Freiheit ethisch im Sinn des Liberalismus, des Libertinismus begriffen: die Freiheit der Einzelpersönlichkeit vom Gesetz, vom Zwang der Traditionen, wird gefordert und menschliche Größe wird allein in der Unbedingtheit ihrer Natur gesehen. Im »Fiesko« ist die Freiheit formalpolitisch begriffen, als republikanische Ideologie: die Bürgertugend des freiwilligen Sicheinordnens in den Geist der Gesamtheit, die dienende Tugend, wird dem egoistischen Machtstreben und Herrscherwillen als höherer Wert entgegengestellt. In »Kabale und Liebe« endlich wird diese gleiche Freiheit nicht mehr ethisch und nicht mehr formal verstanden, sondern in ihrer konkreten Bedingtheit, als soziales Verhalten und als soziales Schicksal; nicht mehr das abstrakte Gesetz und nicht mehr die ethisch gewertete

Staatsform bedingt das politische Schicksal, sondern die Tragik der durch Standesunterschiede zerrissenen Gesellschaft: das soziale Problem als letzter Inhalt der Politik.

Für den Historiker öffnet sich hier eine seltsame Parallele: die Geschichte der politischen Idee in den drei Jugenddramen Schillers ist die Geschichte der französischen Revolution, wie sie sich ein Jahrzehnt später in geschichtlicher Wirklichkeit vollzogen hat. Auch auf dem Boden konkreter geschichtlicher Tatsachen war es zunächst die abstrakte, die sittliche Idee der Freiheit, in der die reale Not der Zeit und der Verhältnisse treibende und schöpferische Kraft geworden war: im ethischen Liberalismus der Lafayette, Lameth und Barnave, in der Verkündigung der Menschenrechte, in der Auflösung der konkreten Staatsgewalt, in der vollendeten Anarchie als Staatsrecht, womit die liberale Aristokratie in den heißen Sommermonaten 1789 den französischen Staat zerschlagen hat. Und dieser ethische Libertinismus fand seine folgerechte Weiterbildung in der Ideologie der Gironde, in jenem antikisierenden Römertum einer wirklichkeitsfremden Romantik, im republikanischen Fanatismus der Verrina der französischen Revolution, der Condorcet, Brissot, Roland, Gensonné und jener anderen Girondisten, die glaubten, es komme nur darauf an, einen Tyrannen zu beseitigen, um schon damit die Menschen gut und glücklich zu machen. Und auf die rein destruktive Wirkung jener Schwärmer der Aristokratie und des gebildeten Bürgertums folgte die Demokratie des vierten Standes, der große Versuch der Danton und Carnot, der Robespierre und St. Just, die die Wurzel allen politischen Übels nicht in der ethischen Fundierung der Ordnung und nicht in der abstrakten Staatsform sahen, sondern im konkreten sozialen Bestand der Gesellschaft mit seinen geschichtlichen Unzulänglichkeiten, im konkreten menschlichen Bestand der

Bürger selber, die sie nun durch einen Terror sondergleichen zum besseren Staatsmaterial erziehen zu können glaubten. Es ist nicht bloß eine konstruierte geschichtliche Parallele, es ist die gleiche bestimmende Logik des Ablaufs, die das Werk Schillers mit der Geschichte der Revolution verbindet: hier politisch ideell, dort politisch konkret in Erscheinung tretend. Es ist der gleiche geschichtliche Raum, in dem sich der gleiche politische Irrtum abspielte, in der tragischen Maske des Dichters wie in den Kämpfen des Konvents.

Mit »Kabale und Liebe« hat Schillers politische Leidenschaft äußerlich wenigstens ihren Höhepunkt erreicht: mit keiner seiner früheren und seiner späteren Dichtungen hat er so laut und so unmittelbar in den politischen Ruf einer unruhigen und gärenden Zeit eingestimmt; mit keiner anderen hat er seinen eigenen politischen Instinkt und seine staatsmännischen Qualitäten so unverhüllt bekundet. Mit »Kabale und Liebe« hat Schiller Geschichte gemacht. Und als zehn Jahre später, mitten in den Tagen der Septembermorde von 1792, die französische revolutionäre Regierung unter Danton und Roland Schiller das Ehrenbürgerrecht der französischen Nation verlieh, hat sie einen seltsam tiefen Einblick in das Wesen des revolutionären Dichters bewiesen. In Deutschland hat »Kabale und Liebe« keinerlei revolutionäre, keinerlei geschichtliche Folgen gehabt; aber auf dem Boden der Idee, auf dem Boden geistiger Entwicklung hat das Drama die gleiche Stellung inne, wie im Ablauf der französischen Revolution sein berühmtes französisches Gegenspiel, der »Tolle Tag oder die Hochzeit des Figaro« von Beaumarchais.

Schiller kannte seinen Berufs- und Zeitgenossen, den damals noch lebenden und schaffenden Dichter Beaumarchais seltsamerweise nur als Theaterfigur, als den Gegner des Clavigo in Goethes gleichnamigen Schauspiel, der schon den pathetischen Bühnentod gestor-

ben war, ehe er in Wirklichkeit den Höhepunkt seines Lebens und Schaffens erreicht hatte. Es ist nicht einmal wahrscheinlich, daß Schiller die »Mémoires de Beaumarchais« kannte, aus denen Goethe den Inhalt seines Dramas geschöpft hatte. Der geniale Dichter, der glänzendste Geist des vorrevolutionären Frankreich, hat auf Schiller keinerlei tatsächlichen Einfluß ausgeübt. Seinen »Figaro« hat er 1780, also nur wenige Jahre vor Schillers »Kabale und Liebe«, gedichtet, in die Öffentlichkeit ist das Stück aber erst gedrungen, als Schiller sein bürgerliches Trauerspiel längst vollendet hatte; öffentlich aufgeführt sind beide Stücke fast gleichzeitig: Das Drama Schillers hat seine Frankfurter und Mannheimer Uraufführungen wie der »Figaro« die seine in Paris im April 1784 erlebt. Dann freilich hat in der europäischen Wirkung das Lustspiel des Franzosen das Trauerspiel des Deutschen rasch und weit überflügelt. Seine Pariser Aufführung wird nicht mit Unrecht neben der Halsbandaffäre als eines der Vorspiele der Revolution betrachtet. Es war die große Sensation des ancien régime in allen europäischen Ländern. Schon wenige Jahre nach seinem Erscheinen hat Abbé da Ponte das berühmtgewordene Lustspiel zu einem Libretto für Mozart bearbeitet, und ins heitere Gold der Mozartschen Musik gefaßt ist das aufrührerische Stück Beaumarchais' zu einem der wenigen künstlerischen Ewigkeitswerte der Menschheit geworden.

Wie Schillers »Luise Millerin« erlebt auch Beaumarchais' »Figaro« die politische Wirklichkeit in ihrem menschlichen Urbestand, nicht in den erstarrten Formeln des eigentlichen Staatslebens. Hier wie dort geht es um den Befreiungskampf menschlicher Werte aus den Fesseln privilegierten Wesens, aus dem drückenden Werturteil ständischer Voreingenommenheit. Nicht die Frage einer ethischen Wertung, einer geforderten Freiheit vor dem Gesetz, auch nicht die Frage der Staatsform, etwa der Widerstreit zwischen

monarchischer und republikanischer Ordnung interessiert Beaumarchais, sondern einzig und allein der ewige Skandal des privilegierten Menschen, eines bevorrechteten Standes, nicht die liberale Frage der Freiheit also, sondern die demokratische Frage der Gleichheit. Was gilt der Adelsbrief gegenüber dem höheren Wert des intelligenten Menschen? Was gelten Besitz und Stand mit allen ihren vererbten Vorrechten, wie dem verrufenen ius primae noctis, gegenüber dem ewigen Recht des fühlenden Herzens? Das rein Menschliche sah Beaumarchais im Bürgertum besser bewahrt als im verderbten Adel, freilich nicht in der sogenannten Roture, dem gehobenen, dem gebildeten, dem adelsneidischen Bourgeois, sondern in der unverdorbenen Natur und Natürlichkeit des Bauern, des Handwerkers und des Bedienten, im vierten Stand Robespierres also und nicht im dritten Stand der Girondisten, im Stand der Besitzenden, der Geldmacher, der Briganten, wie sie Robespierre nannte. Und wie im Spiel seines Stückes das menschlich und geistig überlegene Bedientenpaar Figaro und Susanne und neben ihnen die aus bürgerlichem Stand gekommene Gräfin — eine Parallele der Lady Milford — siegreich bleiben gegenüber der hemmungslosen verkommenen Privilegiertennatur des Grafen Almaviva, lächelnd freilich und ohne jede moralische Prätension, so sah Beaumarchais auch die Zukunft der Gesellschaft: Vernichtung der Privilegien und Aufstieg der gesunden Natürlichkeit, Untergang der Kastenherrschaft und ihre Auflösung in der Natur einer freien und gleichen Volksgemeinschaft. Nicht Voltaire also, sondern Rousseau, nicht Liberalismus, sondern Demokratie. Es ist der früheste Ruf einer neuen Zeitenwende, den wir vernehmen.

Die innere Verwandtschaft von Schillers »Kabale und Liebe« und Beaumarchais' »Hochzeit des Figaro« deutet auf eine gleiche Reife der Zeit. Aus ähnlichen Erfahrungsmassen und aus ähnlichen Lebenstenden-

zen ergeben sich verwandte Folgerungen. In seinen äußeren Formen war das soziale Problem, das Schiller erlebte, gewiß ein wesenhaft anderes als das des Beaumarchais. Der subalterne Militärarzt einer kleinen deutschen Residenz, der mittellose Flüchtling von Oggersheim und Bauerbach erfuhr und empfand andere soziale Zustände und Fragen als der von der adligen Gesellschaft umworbene und verwöhnte Schriftsteller in Paris. Aber in seiner inneren Absicht, in seinem Sinn, ist das Problem bei beiden gleichgelagert: es ist beidemale die große Frage nach dem Recht des Menschlichen inmitten der Gesellschaft und ihren Formen und Gesetzen. In den »Räubern« und im »Fiesko« hat Schiller diese Frage ethisch und ideologisch gesehen und beantwortet, als ein Problem, das sich ausschließlich im Innern des handelnden und leidenden Menschen vollzieht. Jetzt berührt ihn die große Welle der Zeit: er erfährt Gesellschaft als lebendigen Organismus, und das Problem, das zuvor eingebettet war in die seelische Entscheidung des Individuums, lebt sich nun aus in der Gesellschaft selber, in ihrer latenten Spannung und inneren Zerrissenheit. Es ist geschichtliche Wirklichkeit, nicht mehr Ideologie, womit er jetzt zu tun hat. Kein anderes Stück Schillers ist so aus geschichtlichem Erlebnis geflossen wie »Kabale und Liebe«. In keinem andern hat er so unmittelbar und mit solcher Leidenschaft die reale Zeit und ihre Qualen erlebt wie in diesem bürgerlichen Trauerspiel. Und seinem eigenen seelischen und geistigen Bestand gemäß hat er die soziale Problematik viel tiefer und unerbittlicher gesehen und gestaltet als der Franzose. Beaumarchais empfindet nicht tragisch; auch ist die Frage für ihn, den Aufklärer, längst rationalistisch entschieden; Figaros großer Monolog im fünften Akt klingt schon ganz wie ein Epilog auf das überwundene ancien régime. Schiller empfindet von Natur tragisch; für ihn ist der Untergang erst ein Beweis des Wertes.

Das reine Menschentum siegt für ihn nur idealisch, als Bild im Lied des Sängers. In der harten Wirklichkeit unterliegt das Edle der Übermacht des Gemeinen. Das entspricht der tragischen Grundstimmung seines Wesens; es entsprach auch der leidenden Erfahrung des Verbannten, Verfolgten, Verschuldeten, der für die Gesellschaft wie für seine private Existenz keinen Ausweg sah als das tragische Schicksal. Beaumarchais, so tief er das Problem empfindet, erlebt und gestaltet es als Spiel: ein »toller Tag« ist ihm die Wirklichkeit. Nicht aus Rücksicht auf die Zensur, sondern aus Spieltrieb, aus theatralischem Gefühl gibt er den französischen Menschen seines Stückes spanische Namen, spanisches Kostüm und spanische Umgebung. Schiller verzichtet, das erste und einzigemal in seinen vollendeten Dichtungen, auf jede historische Verkleidung des Stoffes. So ernst ist es ihm mit der Wirklichkeit des Selbsterlebten. In der Atmosphäre, im Kolorit, in den Charakteren gibt er Menschen seiner Heimat und seiner eigenen Erfahrung wieder, persönliches Erlebnis.

Freilich nur in der stofflichen Masse des Stückes liegt diese persönliche Erfahrung, nicht im Inhalt, nicht in der Fabel. Diese ist rein dichterische Konstruktion Schillers. Nichts aus seinen äußeren Schicksalsformen kehrt im Drama wieder, und nichts von der dramatischen Handlung hat sein Vorbild im äußeren Leben des Dichters. Hier übt er souverän die alte Kunst des geborenen Dramatikers, die Transvestie, die Verkleidung. Aber er preßt in diese erfundene Erzählung einer Hofkabale die ganze breite und so impulsiv empfundene Masse seiner eigenen Stuttgarter Erfahrung, sein eigenes Schauen und Erleben, Leiden und Hoffen und Verzichten. Vom Standpunkt der Historie aus ist »Kabale und Liebe« das am meisten historische Stück Schillers. Es atmet bis in den letzten und geheimsten Nerv geschichtliche Wirklichkeit. Das ist in der Tat der württembergische Staat Karl

Eugens mit seiner Günstlingswirtschaft von erklärten Verbrechern, unheimlich lebendiggeworden in der Rivalität der Montmartin und Rieger; mit seiner Mätressenwirtschaft, verklärt durch die edle Gestalt der Franziska von Hohenheim, das äußere Modell der Lady Milford; mit dem vollendeten Stumpfsinn eines knechtischen Hofadels; mit dem grauenhaften Verbrechen des Menschenhandels militärischer Lieferungen ans Ausland. Und daneben das unterdrückte Bürgertum, Schillers eigene Gesellschaftsklasse, schlicht und arm, aber edel und intelligent, kritische und zynische Roturiers wie der Secretaire Wurm oder gesunde Polterer wie der Musikus Miller, dem es nicht darauf ankommt, in der Stunde der Gefahr dem Tyrannen gegenüber ein offenes, ein rebellisches Wort zu wagen, einer jener handfesten Bürger, mit denen später in Paris Santerre die Garden niederwarf. Und inmitten dieser bunten lebendigen Gesellschaft, die ihm die reale Welt bot, der Dichter selber in der Maske Ferdinands von Walter, des »deutschen Jünglings«, wie er sich selbst nennt, edel, rein und liebend, aber maßlos in seinem Urteil wie in seinen Ansprüchen, wie ein Vulkan von innen heraus kochend, hochfahrend und unbedingt in seiner Wahrhaftigkeit, leidend unter den lästigen Qualen des Herrendienstes, gequält, verfolgt, unruhig, unfähig zu glauben, mißtrauisch und eben darum der Kabale unterliegend, ein wirklicher Aristokrat des ancien régime, mit den Menschenrechten spielend und doch fähig, das geliebte Mädchen ungehört zum Tod zu verdammen, das düsterste, das freudloseste Bild menschlichen Wertes in den Fesseln der Gesellschaft. Weder Lessing noch Goethe, weder Klinger noch Lenz noch Iffland haben ein so nachdrückliches, ein so lebendiges, ein dichterisch so wahres Bild ihrer Zeit gegeben wie Schiller in der Stoffwelt der »Kabale und Liebe«. Wie schwach, wie unwirklich klingen, verglichen mit der Resonanz der Wirklichkeit, die

sprechenden Schattengestalten der »Räuber« oder die menschlichen Bühnenrequisiten des »Fiesko«!
Getragen aber ist dies Bild konkreter Wirklichkeit von der äußersten menschlichen Leidenschaft, deren der Dichter damals fähig war, vom lebendigen Pathos persönlichen Leidens. Sein erstes erotisches Erlebnis, das mit Laura, beseelt die Sprache des Dramas, so fern auch die Gestalt der Geliebten einer Luise Millerin sein mochte. Bestimmender aber als das erotische Erlebnis ist das politische, die ganze Gefühlsmasse des Unterdrückten, Gefesselten, Verbannten und Verfolgten. In Stuttgart noch hatte Schiller die gesellschaftliche Krisis als eine Gegebenheit hingenommen, als etwas, das hinter dem persönlichen Erlebnis der Unterdrückung zurücktrat. Nach der Flucht siegte die ihm angeborene Kraft der Reflexion, die Fähigkeit, das Allgemeine im Einzelnen zu sehen. Nie kam ihm der Gedanke, seinen Zusammenstoß mit dem herzoglichen Erzieher zu dramatisieren; erst im Don Carlos finden sich Spuren dieses Erlebens. Damals, noch unmittelbar nach der Flucht, war er imstande, das Persönliche zu abstrahieren und Eigenes in einer fremden Fabel zu dokumentieren. Aber lebendig und bestimmend blieb das eigene Erlebnis auch im Gewand der dramatischen Erfindung: der innere Widerstreit, die gefühlte Kluft innerhalb der Gesellschaft, wird ihm zwar damals schon zum Symbol der Unmöglichkeit, das Wirkliche in Einklang zu bringen mit den Forderungen des Herzens, also zu einer abstrakten Allgemeinheit. Aber noch ist die Form des Urerlebnisses nicht ganz aufgesogen von der Reflexion, vom Bedürfnis, Allgemeines, d. h. Idee, zu erleben. Wenn Luise die Verbindung mit Ferdinand ein Bündnis nennt, »das die Fugen der Bürgerwelt auseinandertreiben und die allgemeine ewige Ordnung zugrund stürzen würde«, so liegt darin doch noch das ganze Pathos der geschichtlichen Wirklichkeit, die ganze soziale Krisis jener erwachenden Zeit,

zwar paradigmatisch verstanden als Ausdruck eines inneren Wertes, aber doch noch durchaus real, ein revolutionärer Stoff getragen vom ganzen Pathos des Zorns, wie er damals im Schiller der ersten Verbannungsjahre lebendig war.

Aber neben die Intensität des Selbsterlebten tritt auch schon die reflexive Kraft, wie sie immer zu Schillers geistiger Art gehörte: jenes seltsame Handinhandgehen von Sachverstand und Kunstverstand, das seinen späteren Dichtungen vor allem das Gewicht gibt, die Einheit von Stoff, Inhalt und Form. Das persönliche Erlebnis trägt und beseelt den dichterisch erdachten Inhalt, die Fabel, und dieser Inhalt wieder lebt seine tiefste, seine sinnvollste Existenz in der künstlerischen Form. Das persönliche Ressentiment der Unterdrückung, unter der Schiller zu leiden hatte, atmet in der frei entworfenen Fabel vom zerstörten Liebesglück Ferdinands und Luisens, und diese vom Dichter aus beseelte Fabel, die Handlung des Stückes, gewinnt ihr Sein und ihren Wert nicht aus ihrem fiktiven Gegenstand, sondern aus dem Wunderwerk des dramatischen Spiels. Das Allgemeine lebt in der konkreten Schale der Form. All die persönlichen Schicksale, die das Drama enthüllt, haben den Pulsschlag Schillers und seiner eigensten Erlebnisse. Sie sind aber ideologisch begriffen; und diese Ideologie zielt auf ein Allgemeines, die Revolution. Diese schicksalgebundenen Sünden seiner Helden liegen eingebettet in dem latenten Verbrechen, das mit der menschlichen Ungleichheit der Stände gegeben ist. Was der Präsident und der Sekretär, was der Hofmarschall und Ferdinand an Verbrechen begehen, das ist, ebenso wie das dunkle Schicksal der Lady Milford, die Konsequenz einer gesellschaftlichen Mißordnung. Diese Mißordnung als Schicksal empfinden zu lassen, ist der Sinn des Dramas. Schiller läßt den eigentlichen Träger dieser Mißordnung, den Monarchen, im Stück selber nicht auftreten; er steht nur als drohendes

Gespenst im Hintergrund, als die verkörperte Quelle alles gesellschaftlichen Übels. Sichtbar wird nur die Wirkung auf seine Umgebung, das System, das sittliche Verbrechen nicht nur ermöglicht, sondern fordert. In dieser klugen Beschränkung liegt ein erster Erweis des fortschreitenden Kunstverstandes, der wachsenden Reife Schillers. Daß es aber nicht, wie im »Fiesko«, bei der bloßen Ideologie und ihrer bildhaften Abwicklung bleibt, daß es nicht Spiel, sondern lebendiges Schicksal ist, woraus das Drama lebt, daran ist in erster Linie das persönliche Erlebnis des Dichters schuld, das in »Kabale und Liebe« stärker und lebendiger eingeflossen ist als in die Konstruktionen des republikanischen Trauerspiels.
Am deutlichsten wird dieses persönliche Element in der Charakterzeichnung der Spielfiguren. Sie sind nun nicht mehr bloße Konstruktionen, bloße Verbildlichung geistiger und sittlicher Werte, sie sind lebendige Gestalt, genährt vom persönlichen Erlebnis. Um psychologische Analyse im Sinn des Naturalismus war es Schiller nie zu tun, so wenig wie Shakespeare. Was er sucht und was er geben will, ist Gestalt, konkretes menschliches Leben in sinnfälliger Erscheinung. Ansätze dazu gibt er schon im »Fiesko«; dort aber war die Gestalt noch ganz rational gefaßt. Jetzt sieht und gestaltet er dichterisch. Am fühlbarsten wird der Unterschied in den Regiebemerkungen. Während sie im »Fiesko«, wie wir gesehen haben, ausschließlich Bewegungsmotiven galten, werden sie jetzt in »Kabale und Liebe« zu Offenbarungen der Gestalt. »Hofmarschall von Kalb in einem reichen, aber geschmacklosen Hofkleid, mit Kammerherrnschlüssel, zwei Uhren und einem Degen, Chapeaubas und frisiert à la Hérisson. Er fliegt mit großem Gekreisch auf den Präsidenten zu und breitet einen Bisamgeruch über das ganze Parterre.« Oder »Hofmarschall tritt herein, macht dem Rücken der Lady tausend Verbeugungen; da sie ihn nicht bemerkt,

kommt er näher, stellt sich hinter ihren Sessel, sucht den Zipfel ihres Kleids wegzukriegen und drückt einen Kuß darauf, mit furchtsamem Lispeln . . .« Eine solche Konkretisierung zufälliger persönlicher Eindrücke war ihm in der Zeit des »Fiesko« noch unmöglich; jetzt erst, da er im Übermaß des Leidens dem persönlichen Erlebnis Eingang in die dichterische Werkstätte gewährt hat, gewinnen seine dichterischen Gestalten menschliche Fülle. Sie gewinnen jene plastische Rundung, jenes volle Maß von Wirklichkeit, das Shakespeares dichterische Gestalten auszeichnet und ihnen ihre absolute konkrete Kraft verleiht. Denn ein Romeo und Prinz Heinz, ein Falstaff und ein Malvolio, Hamlet und König Lear sind wirklicher als alles, was wir an Menschen im Lauf unseres Erdendaseins kennenlernen; es sind Schöpfungen aus menschlichem Urstoff, die mehr Wirklichkeit und darum mehr Dauer haben als alle zufällige Existenz menschlicher Art. Mit dem Musikus Miller und dem Hofmarschall hat Schiller erstmals solche Gestalten Shakespearescher Potenz geschaffen, Bildwerdungen nicht seines eigenen individuellen, sondern eines objektiven Wesens, einmalig bei aller typischen Kraft, konkreter Weltstoff. Daneben freilich geht wie immer der Ausdruck seiner persönlichen Art. Er gewinnt sogar breiteren Boden. Während in den »Räubern« und im »Fiesko« das Persönliche des Dichters lokalisiert war in den isolierten Gestalten des Karl Moor und des Fiesko, dringt nun sein eigenes Wesen durch mehrere Kanäle in die Stoffmassen seiner Gestalten: seine eigene Substanz ist nicht nur im Ferdinand, sie wird ebenso in der Lady und im Kammerdiener, im Miller und in Luise fühlbar. Es beginnt jener Prozeß der subjektiven Auflösung des dichterischen Gegenstands, jene Gefühlsdurchdringung des Stoffes, der dann im Don Karlos ins Äußerste, fast Unerträgliche gesteigert, die Eingangspforte ins Reich des Idealen wird.

Die wachsende Lebensreife Schillers zeigt sich auch im Aufbau und in der Struktur des Dramas. Das Übermaß an theatralischem Können und an theatralischer Absicht, das den »Fiesko« kennzeichnet, ist wesentlich zurückgeschraubt. Der Stoff ist in weniger zahlreiche, aber um so einprägsamere Massen zergliedert. Die Dreiteilung des szenischen Vorgangs (die Prunkgemächer beim Präsidenten und bei der Lady und dazwischen die Bürgerstube bei Millers) ergibt eine klarere Gruppierung der inneren Stoffmassen. Der Konflikt ist an sich schon fast szenisch verstanden. Der Ablauf der dramatischen Handlung vollzieht sich in unheimlicher Folgerichtigkeit. Einzelne psychologische Unmöglichkeiten wie das Mißtrauen und die Eifersucht Ferdinands oder die Bekehrung des Präsidenten verschwinden in der hinreißenden Leidenschaft der äußeren Handlung, im geformten Pathos des Bühnenbildes. Die Szene selber und ihr Aufbau wirkt geschlossener, innerlicher als in den beiden früheren Dramen. Noch gibt es artistisch verstandene Szenen mit musikalisch-kompositioneller Struktur, mit den stereotypen Wiederholungen der Themen und kunstvollen kontrapunktischen Gegenführungen, wie etwa die große Szene des Präsidenten in Millers Haus. Aber auch diese Szenen sind jetzt weniger äußerlich gefaßt als parallele Szenen der »Räuber« und des »Fiesko«. Sie nehmen teil an der gefühlsmäßigen Auflockerung des Stoffes, an der persönlichen Erlebnismasse, am heißen dramatischen Atem und an den stürmischen Akzenten; die artistische Form ist aufgezehrt von der explosiven Leidenschaft. Auch fehlen nun die zahlreichen opernhaften Ensemblesätze des »Fiesko« mit ihren überspitzten Pointierungen. Das Dramatische ist ganz im Dialog aufgelöst, im offenen Widerstreit der Ideen und der Gefühle. Unverhüllt, ohne szenische Abschwächung platzen die Gegensätze aufeinander, grausam, fanatisch, unerbittlich, vom ersten häuslichen

Zwist am Frühstückstisch der Millers bis zum wütenden Gegeneinanderkläffen der verbündeten Verbrecher vor den Leichen der Liebenden. Fast jede Szene bringt eine Katastrophe, ein Fortissimo der Leidenschaften; nur die albernen Nichtigkeiten des Hofmarschalls geben gelegentlich einen Ruhepunkt. Und daß gerade eine solche Erbärmlichkeit von Mensch — »Wie er dasteht, der Schmerzenssohn! — dasteht dem sechsten Schöpfungstag zum Schimpfe! Als wenn ihn ein Tübinger Buchhändler dem Allmächtigen nachgedruckt hätte!« —, daß gerade eine solche Jammergestalt von Mensch zur Achse der tragischen Krisis wird, nicht eine Begleitfigur, wie sie der tragische Shakespeare liebte, sondern ein entscheidendes Element der tragischen Handlung selber, das ist von einer Kühnheit der Konzeption, wie sie ein zweitesmal in der dramatischen Weltliteratur nicht wiederkehrt. Möglich ist sie nur, weil der konstruierte Inhalt wie der erlebte Stoff von der gleichen Inbrunst persönlichen Gefühls getragen sind.

Und diese gleiche Inbrunst hat jetzt auch von der Sprache selber Besitz ergriffen. »Räuber« und »Fiesko« haben, von gelegentlichen Subjektivismen abgesehen, noch ganz die Theatersprache des Sturm und Drang, exzentrisch zwar, übertreibend, leidenschaftlich bewegt, aber im ganzen noch durchaus überkommen, traditionsgebunden. In der Sprache von »Kabale und Liebe« dagegen ist jener Durchbruch innersten Gefühls ins Gehäuse der rationalen Sprache schon erfolgt, der zehn Jahre zuvor den Nachstraßburgischen Goethe, den Goethe des »Götz« und des »Werther«, zum echten Dichter geweiht hat. Die Sprache ist nun nicht mehr Träger des Gedankens, sondern verleibter Gedanke selber; nicht mehr rational geübtes Mittel des Ausdrucks, sondern Ausdruck selber, Sprache gewordenes Gefühl, nach außenhin klingendes Innenleben. »Kabale und Liebe« ist das erste seiner Dramen, bei dem das neue Spracherlebnis der

Laura-Lieder Gesetz geworden ist. Nur gelegentlich noch taucht das alte Rokoko der eleganten, der geistvollen Phrase auf, die Kunstsprache der »Räuber« und des »Fiesko« mit ihrer kalten Glut, noch bloßes Instrument und noch nicht Körper. Zumeist aber ist es schon die bewegte Sprache des erotischen Erlebens, warm, klingend, süß auch noch in den Akzenten des Zorns und der Verzweiflung. Bei allen Härten und Herbheiten des Stoffes, bei allen wütenden Akzenten der Handlung ist die Sprache doch immer lyrisch beschwingt, wie von innenheraus angeglüht, vibrierend im Übermaß der nach außen drängenden Empfindung. Noch hat diese ungebundene Sprache nicht den gebändigten Wohllaut der Jambensprache des Don Karlos, aber schon besteht sie aus der gleichen Substanz, aus sprachgewordenem innerem Erlebnis. Und weil Schiller jetzt Herr über die erotisch bewegte Sprache geworden ist, sind ihm jetzt auch zum erstenmal lebendige Frauengestalten gelungen, nicht mehr Karikaturen wie in den »Räubern« und im »Fiesko«, sondern Wirklichkeiten weiblichen Wesens: allzu ätherisch und zerfließend vielleicht in der Luise, allzu heroisch und pathetisch in der Lady Milford, aber doch immer Fleisch und Blut, konkret wenigstens in ihrer Möglichkeit.

Mit »Kabale und Liebe« schließt Schiller die erste Periode seines dichterischen Schaffens: die Zeit der Gefangenschaft in Gesellschaft und Materie. Als Erlebnis, als Stoff und als Gehalt gehört das bürgerliche Trauerspiel noch durchaus zusammen mit den Erstlingsdramen. Es ist aus der gleichen Stoffmasse der Stuttgarter Zeit gewachsen und beherrscht von der gleichen revolutionären Leidenschaft, noch stoffgebundene Auseinandersetzung mit der Zeit und ihren Mängeln. Formal zeigt es zwar, vor allem in der Sprache, Ansätze zu einem neuen, freieren Erlebnis der Wirklichkeit. Aber seinem ganzen Gehalt nach ist es noch erdnah und geschichtsgebunden: mehr

Ausdruck seiner Zeit als seiner Persönlichkeit, mehr Sturmvogel der französischen Revolution als eigene geistige Gestalt.

7. ERSTE WANDLUNG. LEIPZIG UND DRESDEN

Die zwei Jahre seines Mannheimer Aufenthalts waren die äußerlich und innerlich schwerste und dunkelste Zeit in Schillers Leben. Die ganze Bitterkeit von »Kabale und Liebe« hat er damals als eigenes Schicksal durchzukosten gehabt. Heimatlos, existenzlos, verfolgt und verachtet, körperlich leidend und vielfach arbeitsunfähig, verstrickt in eine Schuldenlast, die immer drückender wurde und die anfing, alle seine persönlichen Beziehungen zu vergiften, die zu den wenigen Freunden nicht weniger als die zum Vaterhaus; auch das anfangs so reine und schöne Verhältnis zu seiner edlen mütterlichen Freundin Henriette von Wolzogen zerbrach damals beinahe am schmutzigen Geld. Das Mannheimer Theater und sein Intendant Dalberg hatten ihn tief enttäuscht. Der dürftige Sold, um den er nun Jahr für Jahr ein zugkräftiges Theaterstück schreiben sollte, reichte nicht fürs nackte Leben, und der äußere Zwang des Schaffens war dem Dichter mitten in der Krisis innerer Entwicklung unerträglich. Er kam seinen Verpflichtungen nicht nach; der Vertrag wurde nicht erneuert und der Dichter war so ohne alle materielle Existenzmöglichkeit. Auch innerlich enttäuschte ihn das Theater, als Handwerk, Betrieb und Geschäft; wo er eine befreiende geistige Tat suchte, fand er die trübste Wirklichkeit, Kulissenintrigen und stumpfe Schablone, das Theater als Schmiere und nicht als moralische Anstalt, wie er es sich geträumt hatte. Die leidige Berufsfrage wurde immer dringender. Mehrfach sprach er damals davon, auch Dalberg gegenüber, zu seinem ärztlichen Beruf zurückkehren und die dichterische Tätigkeit nurmehr als Zugabe

schöner Stunden begrüßen zu wollen. Sein Vater hätte dies am liebsten gesehen, und er wiederholte immer wieder das Angebot, zwischen dem Sohn und dem Herzog vermitteln und dem Flüchtling eine Rückkehr in Heimat und Beruf ermöglichen zu wollen. Aber mit dem Gedanken einer Heimkehr als verlorener Sohn, mit dem Gedanken einer demütigenden Unterwerfung unter Karl Eugen vermochte sich Schiller nicht zu versöhnen. Lieber wollte er hungern als seinen Stolz und seine mühsam errungene Freiheit opfern. Da die Mittel zu einer Habilitation auf einer Universität fehlten, und da er selber die Medizin doch immer nur als Wissenschaft und nicht als Praxis hätte ausüben können, leistete er schließlich auf den ursprünglichen Beruf völlig Verzicht und entschloß sich, trotz aller üblen Erfahrungen, zur freien schriftstellerischen Tätigkeit. Den Gedanken an eine sozial erträgliche Stellung und an eine neue Heimat gab er darum doch nicht auf; und die verschiedenen vergeblichen Heiratsanträge jener Jahre, der an Lotte von Wolzogen wie der an Margarete Schwan, waren weniger einer echten erotischen Leidenschaft als dem sozialen Bedürfnis entsprungen, sich Heim und Herd zu schaffen. Auch in den Augenblicken tiefster menschlicher Bedrängnis ist Schiller nie vom hellen, führenden Verstand verlassen worden.

Auch bei der Wahl des freien Schriftstellerberufs lief viel ruhige Berechnung mit unter. Ein Wagnis wie das der Flucht aus Stuttgart hat Schiller nicht mehr wiederholt; bei allen den mannigfaltigen Berufswechseln der folgenden Jahre hat er immer klug gerechnet und meist mit Erfolg. Auch beim damaligen Entschluß, seine Existenz auf den freien schriftstellerischen Beruf zu stellen, kalkulierte er. Mit der Herausgabe einer Theaterzeitschrift sollten nicht nur persönliche Erfahrungen, sondern auch persönliche Beziehungen nutzbar gemacht werden. Zwar ging der immer vorsichtige Dalberg nicht auf den Vorschlag

ein, diese Theaterzeitschrift selbst zu übernehmen; aber das Mannheimer Theater gab doch schließlich die notwendige Basis des buchhändlerischen Absatzes, und die »Rheinische Thalia«, wie er die Zeitschrift nannte, rechnete sehr klug mit dem Kapital an Vertrauen und an Ansehen, das sich der Dichter der »Räuber« vor allem in der geistig regsamen Pfalz erworben hatte. Wenn die Zeitschrift nach kurzem Anfangserfolg schließlich das erwartete klingende Resultat nicht hatte, so lag dies an der Mißgunst der kleinen Verhältnisse und ebenso an den übertriebenen geistigen Forderungen, die Schiller, maßlos wie immer, an sein Publikum stellte. In seiner Lebensgeschichte spielt die »Rheinische Thalia« trotz ihres geschäftlichen Mißerfolgs eine große und entscheidende Rolle: sie bedeutet seine erste Lösung aus den Fesseln des praktischen Theaterberufs, den ersten Sieg seines abstrakten und theoretischen Instinkts über das konkret Gegebene, den ersten Schritt auf dem Weg zum Ideal.

Schon die vom 11. November 1784 datierte Ankündigung der »Thalia« atmet einen neuen Geist. Er gibt sich und seinem Publikum Rechenschaft über seinen bisherigen Schicksalsgang, ohne Sentimentalität und ohne Ressentiment, aber mit dem Stolz der errungenen und der gesicherten Freiheit: »Ich schreibe als Weltbürger, der keinem Fürsten dient. Früh verlor ich mein Vaterland, um es gegen die große Welt auszutauschen, die ich nur eben durch die Fernröhre kannte..... Nunmehr sind alle meine Verbindungen aufgelöst. Das Publikum ist mir jetzt alles, mein Studium, mein Souverän, mein Vertrauter. Ihm allein gehöre ich jetzt an. Vor diesem und keinem anderen Tribunal werde ich mich stellen. Dieses nur fürcht ich und verehr ich. Etwas Großes wandelt mich an, bei der Vorstellung, keine andere Fesseln zu tragen als den Ausspruch der Welt — an keinen anderen Thron zu appellieren, als an die menschliche Seele.« Noch

ist es konkretes eigenes Schicksal, das den Atem dieser stolzen Sprache trägt: das hohe Gefühl des Triumphes über die zerbrochenen Fesseln des Tyrannen. Aber schon ist sein persönliches Schicksal in den Bereich eines Allgemeinen, einer allgemeinen Wertung, einer politischen Ideologie gehoben. Vom Publikum spricht er, wie Marat und die Straßenredner der Revolution vom »Volk«, nicht als von der zufälligen Gesellschaft der Theaterbesucher oder von einem Gremium des literarischen Geschmacks, sondern schon als von einem souveränen Gesetz moralisch-politischer Wirkung. Das Theater selber tritt zurück hinter dem größeren Problem der politischen Erziehung der Menschheit: die Schaubühne wird zur moralischen Anstalt, wie es in dem berühmtesten Aufsatz der »Thalia« heißt. Und dieser ganze Begriff des Moralischen, wie er die ganze »Thalia« und ihre Aufsätze beherrscht, ist ein politischer Begriff, kein sittlicher im engeren Sinn des Worts: ihm ist es nicht um persönliche Entscheidung zu tun, sondern um die letzten und entscheidenden Fragen der politischen Menschheit, um die Gesellschaft als politische Form. Zum erstenmal sieht Schiller hinter die Dinge der Welt, sieht er statt der Schicksale und Begebenheiten Kräfte und Werte. Es ist die Zeit seiner ersten Arbeit am »Don Karlos«. In »Kabale und Liebe« hat er das Schicksal noch konkret erlebt, als Leiden des einzelnen unter der Gesellschaft; jetzt im Schatten der langsam wachsenden Gestalt des Posa erlebt er das Schicksal der Gesellschaft selber, als innere Logik eines schaffenden Wertes, als politisches Gesetz. Noch ist es nicht Idee, aber doch schon über das individuelle Schicksal hinausgreifendes kollektives Schicksal: die Menschheit tritt an die Stelle des Menschen. Daß aber Schiller diese neue Erfahrungsform nicht als bloße Theorie und Abstraktion, sondern als persönliche Schicksalswandlung erlebt hat, das gibt seinen Gedanken die konkrete Fülle und die unmittelbare Lebensnähe. Es ist eine

tiefere und lebendigere Form des Persönlichen, der er sich jetzt zuwendet. Je mehr er das Theater durch seine theoretische Durchdringung überwindet, desto freier steht er selbst in seiner geistig-sittlichen Umgebung. Schon daß er über das Theater reflektiert, kündigt die neue Distanz an, die er dazu gewinnt. Die Theaterleidenschaft des »Fiesko«, schon geschwächt durch die Überfülle persönlichen Leidens in »Kabale und Liebe«, verliert immer mehr an Kraft; das Lyrische überflutet sein Wesen, wie einst in den Tagen des Laura-Erlebnisses; den Don Karlos, an dem er eben damals arbeitet, wird er nicht ein Trauerspiel, sondern ein dramatisches Gedicht nennen. So sehr entfernt ihn die neugewonnene Innerlichkeit vom Kult der Bühne.

Auch in Schillers äußerer Lebenshaltung vollzog sich damals eine durchgreifende Wandlung. Zwar blieb ihm noch immer das stürmische, heftige Temperament; aber in seiner äußeren Form wurde er gemäßigter, gefestigter, verschwiegener. Er legte das in Stuttgart und auch nach der Flucht so betonte burschikose Wesen ganz ab; mit dem Wachsen seiner reflexiven Kraft mehrte sich auch seine Zurückhaltung nach außenhin. In den ersten Mannheimer Monaten hatte er sich im Verkehr mit den Schauspielern wohlgefühlt; er lebte mit ihnen als einer ihresgleichen. Jetzt schwindet die Vertraulichkeit im äußeren Verkehr und die innere Distanz wird fühlbar. Zankhändel mit einzelnen Schauspielern tun das übrige. In Briefen an Dalberg spricht er nun schon nicht nur mit geistiger, sondern mit gesellschaftlicher Überlegenheit von den Mimen. Auch sonst wird sein Umgang reservierter; seine wesenhaft aristokratische Natur tritt nach außen. Schiller war seinem Wesen wie seinem Charakter nach durchaus Aristokrat. Goethe, der in der unendlichen Weite seines Wesens viel mehr bürgerliche Elemente beherbergte, hat durchaus recht, wenn er Eckermann gegenüber erklärte, Schiller sei in Haltung und in

Gesinnung viel mehr Aristokrat gewesen als er selber. Schon durch die Erziehung in der Karlsschule hatte sich Schiller die äußeren Formen aristokratischen Verkehrs angeeignet; und mit den fortschreitenden Jahren hat dieser leidenschaftliche Revolutionär von Natur immer mehr den Verkehr in adliger Gesellschaft jedem anderen vorgezogen. Und eben damals, in den letzten Monaten seines Mannheimer Aufenthalts hat der intime Verkehr mit der geistvollen Frau Charlotte von Kalb — seine erste wirkliche Leidenschaft seit der Laura-Zeit — ihn auch äußerlich den aristokratischen Lebensformen angenähert. Als er zehn Jahre später Goethes »Wilhelm Meister« kennenlernte, hat er sich jener Mannheimer Zeit erinnert, und er mag sich selber im Bild des jungen Künstlers und seiner adligen Freunde wiedererkannt haben. Die Kluft, die ihn von dem oberflächlichen und leichtlebigen Volk des Theaters trennte, wurde immer fühlbarer.

Auch in seinen äußeren Lebensverhältnissen trat damals eine erste Wandlung ein. Zwar blieb er noch immer der Heimat- und Mittellose, der unter der banalen Notdurft seiner wirtschaftlichen Verhältnisse, unter den wachsenden Schulden vor allem, bitter litt. Aber wenigstens in den äußeren Formen seiner gesellschaftlichen Stellung zeigte sich eine Besserung. Im Februar 1784 wurde er durch Dalbergs Vermittlung Mitglied der Kurpfälzischen Deutschen Gesellschaft, eines halbamtlichen wissenschaftlichen Instituts, das seinen Mitgliedern die pfälzische Staatsangehörigkeit und eine Reihe kleiner Privilegien eintrug, wie freie Benützung der kurpfälzischen Bibliothek und bezahlte Mitarbeit an den Jahrbüchern der Gesellschaft. Und ein Jahr später vermittelte Frau von Kalb seine Bekanntschaft mit dem großen Gönner der deutschen Dichtung, dem Herzog Karl August von Weimar. Schiller besuchte den Herzog, als dieser bei seinen Verwandten in Darmstadt weilte, und las

ihm den ersten Akt des entstehenden »Don Karlos« vor. Karl August ist nie Schillers Freund geworden; seiner gesunden kraftvollen Natur entsprach das übersensitive und das überreflexive Wesen Schillers in keiner Weise. Aber er schätzte in ihm das, wenn nicht verstandene so doch erfühlte Genie, und als Herzoglich Weimarischer Rat schied Schiller aus dem ersten Zusammentreffen mit seinem späteren Landesherrn. Nun hatte er, was er längst ersehnte, die äußere gesellschaftliche Auszeichnung, Titel und Würde, die ihm nun den Eintritt in die große Welt des deutschen Schrifttums erleichterten. Aber es zog ihn nicht nach der Heimat, wo der billige Glanz des Titels in seiner tatsächlichen Nichtigkeit leicht durchschaut worden wäre; seine Schulden vor allem mochten ihn von dort fernhalten. Er wandte sich nach Sachsen, das in geistiger und literarischer Beziehung noch immer das erste deutsche Land war.

Ein Spiel des Zufalls hatte ihm dorthin den Weg geebnet. Anfang Juni 1784 hatte er ein Paket aus Leipzig geschickt erhalten, worin vier ihm völlig unbekannte Personen ihn ihrer Verehrung und Dankbarkeit versicherten. Geschenke und die Miniaturporträts der Vier begleiteten das Schreiben. Es waren Gottfried Körner, der Vater des Dichters Theodor Körner, der damals in unabhängiger Stellung den Künsten und Wissenschaften lebte, ehe er wenig später als Konsistorialrat in Dresden in den Staatsdienst trat; Ferdinand Huber, der Diplomat, Schriftsteller und Revolutionär, der nachmalige Gatte der berühmten Schriftstellerin Therese Huber; und beider Verlobten, die Schwestern Minna und Dora Stock, die Töchter des Kupferstechers, bei dem einst Goethe in seiner Leipziger Zeit gelernt hatte. Schiller fühlte sich durch dieses erste Zeichen eines weiterdringenden Rufes beglückt; in einer Reihe von Briefen an Bekannte erwähnt er die Sendung. An die Absender selber schrieb er freilich erst nach sieben Monaten,

als seine Lage in Mannheim unerträglich geworden war und er in der angebotenen Freundschaft der Unbekannten eine Rettung aus äußerster Not erblickte. Offen schildert er den Freunden seine äußere und innere Lage: »Meine Seele dürstet nach neuer Nahrung — nach besseren Menschen —, nach Freundschaft, Anhänglichkeit und Liebe. Ich muß zu Ihnen, muß in Ihrem näheren Umgang, in der innigsten Verkettung mit Ihnen mein eignes Herz wieder genießen lernen, und mein ganzes Dasein in einen lebendigeren Schwung bringen. Meine poetische Ader stockt, wie mein Herz für meine bisherigen Zirkel vertrocknete. *Sie* müssen sie wieder erwärmen. Bei Ihnen will ich, werd ich alles doppelt, dreifach wieder sein, was ich ehemals gewesen bin, und mehr als das alles, o meine Besten, ich werde glücklich sein. Ich war's noch nie. Weinen Sie um mich, daß ich ein solches Geständnis tun muß. Ich war noch nicht glücklich, denn Ruhm und Bewunderung und die ganze übrige Begleitung der Schriftstellerei wägen auch noch nicht einen Moment auf, den Freundschaft und Liebe bereiten — das Herz darbt dabei . . .« Das ist eine ganz neue Lebensreife Schillers, die hier spricht: nicht mehr die explosive Leidenschaft, das ungehemmte Temperament der Karl Moor, Fiesko und Ferdinand von Walter; es ist, im Übermaß leidenden Gefühls, in der inneren Glut und bis in die Melodie des Tonfalls hinein, die neue Stimme des Don Karlos, ein Ruf aus einer erst kommenden Zeit. Die Unmittelbarkeit, mit der er sich den noch unbekannten Freunden hingibt, ja nachwirft, ist ein Produkt der äußersten materiellen und seelischen Not. Der Glaube aber, der aus dieser Hingabe spricht, ist sein innerstes Wesen selber, der Durchbruch zu einer neuen Form der Lebenshaltung, zur gefühlsmäßigen Erschütterung seines ganzen Lebensbestandes. Es war in der Tat eine Wende seiner inneren Zeit, der er entgegenging.

Die fremden Freunde verstanden ihn und fühlten sich doppelt belohnt: sie hatten den großen Dichter gesucht und fanden den großen Menschen. Mit Zartgefühl wurden die offen eingestandenen finanziellen Sorgen des Dichters erledigt. Für alles Materielle war gesorgt. Anfangs April des Jahres 1785 traf Schiller in Leipzig ein, von den Freunden herzlich begrüßt, und mit dem deutlichen Gefühl, einer neuen Zeit entgegenzugehen. Der Bruch mit Mannheim, verstärkt durch den abgelehnten Heiratsantrag an Margarete Schwan, sollte zum Bruch mit der Vergangenheit werden. Ein neuer Lebensmorgen war angebrochen, und unter der Sonne seiner ersten und einzigen Lebensfreundschaft, der mit Körner, entfaltete sich nun sein Wesen zu neuen ungeahnten Möglichkeiten. Die zwei Jahre zu Leipzig, Gohlis und Dresden, die dem ersten Weimarer Aufenthalt vorangingen, waren die entscheidensten seines Lebens. Sie bedeuten die Überwindung des revolutionären Sturm und Drang, den Eintritt in die Vorhalle seines Idealismus. Das äußere Leben verlief ruhig, aber nicht ohne Sorgen. Das dürftige schriftstellerische Einkommen erforderte häufig genug die Nachhilfe der Freunde. Im ganzen lebte Schiller damals wie immer in edler Armut, jetzt freilich weniger fühlbar geworden, seit er die Einkehr nach innen gefunden hatte. Die Schauspielerin Sophie Albrecht gibt eine Schilderung seiner äußeren Erscheinung in jenen Jahren: »Seine gewöhnliche Kleidung bestand in einem dürftigen grauen Rock, und die Zubehör entsprach in Stoff und Anordnung keineswegs auch nur den bescheidensten Anforderungen des Schönheitssinns. Neben diesen Mängeln der Toilette machte seine reizlose Gestalt und der häufige Gebrauch des Spaniol- (des Schnupf-) Tabaks einen ungünstigen Eindruck, den das tiefgesenkte, immer sinnende Haupt noch vermehrte.« Das war der Schiller seiner innerlichsten Jahre, der Schiller des Graffschen Porträts, überzart in Form und Farbe wie eine

Orchidee, krank im tiefsten Nerv seines Wesens, und doch erfüllt von einer Glut, die das turbulente Wesen der frühen Dramen weit übertraf, der Schiller, der das gefühlteste, das leidensreichste seiner Dramen im Kopfe trug, den »Don Karlos«.

Die geistige Atmosphäre, die dies empfindsame Nervenbündel umgab, war die der edelsten Männerfreundschaft, jenes wunderbare Zusammenklingen wesensungleicher geistiger Naturen, wie er es im »Don Karlos«, im Verhältnis des Posa zum Infanten, zum Träger einer ganzen Welt politischer Ideen gemacht hat. Die Freundschaft mit Körner hat, durch ihre bloße Tatsache und ohne konkrete Inhalte, Schillers Wesen gefestigt; sie hat alles gebunden, was an ihm auseinanderstrebte, gesellschaftliche Instinkte sowohl als politische Ideen. Körner ist für ihn Führer und Erzieher geworden. Dabei eignete diesem Manne nichts Außerordentliches, weder in geistiger noch in menschlich-sittlicher Beziehung. »Er ist kein imposanter Charakter«, urteilt Schiller selber von ihm, »aber desto haltbarer und zuverlässiger auf der Probe. Ich habe sein Herz noch nie auf einem falschen Klange überrascht; sein Verstand ist richtig, uneingenommen und kühn; in seinem ganzen Wesen ist eine schöne Mischung von Feuer und Kälte.« Das Maßvolle, das Gemäßigte war es, wessen Schiller damals bedurfte. Was für Goethe in einer Zeit ähnlicher Krise die Frau von Stein gewesen ist, das war für den männlicheren, verständigeren Schiller dieser Freund: eine sittliche Heimat, wo er sich verstanden fühlen durfte. Wenige Jahre später schrieb er seiner Braut, Lotte von Lengefeld: »Sie haben sehr recht, wenn Sie sagen, daß nichts über das Vergnügen gehe, jemand auf der Welt zu wissen, auf den man sich ganz verlassen kann. Und dies ist Körner für mich.« Über alles, was an dichterischen Ideen damals in Schiller lebendig war, über seinen ganzen sittlichen und menschlichen Bestand, legte sich das ruhige, ver-

stehende, milde Wesen Körners. Zunächst verlor der Dichter die Bitterkeit der Gesinnung, die noch »Kabale und Liebe« atmet. Ehe er nach Leipzig kam, lebte er ganz im »Timon«, dem bittersten, unversöhnlichsten aller Stoffe Shakespeares; in dem enttäuschten, von Geldsorgen gequälten Menschen sah er sein Spiegelbild. Jetzt schwanden solche Schatten, und dem Fragment »Der Menschenfeind«, das er mit nach Leipzig brachte, gab er damals den versöhnlichen Schluß, der die reine Menschlichkeit Rosenbergs über den pessimistischen Menschenhaß Huttens triumphieren läßt. Den versöhnten Menschenfeind nannte er das Fragment, als er es in der »Thalia« des Jahres 1790 zum Abdruck brachte. Die Wunden seiner Seele schlossen sich; über das tiefste Leid breitete er jetzt den Schleier verstehender Liebe.

Wir haben schon gesehen, daß mit der äußeren Trennung vom Theaterwesen in Schiller auch das dramatische Interesse zu schwinden begann. Das lyrische Element, so lange durch die dramatische Wucht verdrängt, regte sich wieder. Sein lyrisches Schaffen hatte seit den Laura-Liedern geschwiegen; nur einige unbedeutende Gelegenheitsgedichte waren die Frucht der ersten Wanderjahre gewesen, so etwa die »Wunderseltsame Historia des berühmten Feldzuges, als welchen Hugo Sanherib, König von Assyrien, ins Land Juda unternehmen wollte usw.«, eine auf Bestellung des Meininger Herzogs gearbeitete politische Satire über einen Familienzwist der thüringer Fürsten. Für eine lebendige, aus dem Innern geflossene Lyrik fehlte ihm damals, in den Monaten eines nach außen gerichteten Theaterbetriebs, alle Voraussetzung. Jetzt aber, nach den Mannheimer Enttäuschungen, mit der Flucht nach Leipzig, mit der gewonnenen Einkehr wuchs die Kraft des lyrischen Ausdrucks. Zwei Gedichte sind es, die die große Wende seiner inneren Entwicklung kennzeichnen, die »Freigeisterei derLeidenschaft« und die »Resignation«. Beide hat er erst-

mals in der »Thalia« veröffentlicht, die »Freigeisterei« mit dem Zusatz »als Laura vermählt war, im Jahre 1782«. Aber das war eine bloße Mystifikation, eines der Versteckspiele, in denen sich Schiller immer gefiel. Das Gedicht gehört nicht der Anthologie an, wie er uns glauben machen will; es ist zweifellos nach der Flucht aus Mannheim, in der ersten Leipziger Zeit, geschrieben, und die Enttäuschung, aus der es geboren ist, ist die Absage der Margarete Schwan. Schiller hat das leidenschaftliche Gedicht für die spätere Ausgabe seiner Gedichte auf ein Viertel seines Umfangs reduziert und ihm den neuen Titel »Der Kampf« gegeben; unter diesem Titel steht es in seinen Gedichten.

Der »Kampf« ist in der Form und im lyrischen Ausdruck schon durchaus im neuen Stil, dem Karlos-Stil, gehalten; sein Inhalt aber berührt wie ein letzter Nachklang seiner Rousseaubegeisterung: die Verherrlichung des subjektiven Lebensrechts gegenüber dem Gesetz einer von außen übernommenen Pflicht. Der ursprüngliche Titel »Freigeisterei der Leidenschaft« war viel treffender, freilich auch viel enthüllender und kompromittierender als der spätere, vieldeutige »Kampf«.

Die äußere moralische Bindung, in den Dramen und mehr noch in den sie begleitenden Erläuterungen so emphatisch, so selbstverständlich verkündigt, ist zerbrochen: er hat die Sinnlosigkeit des Verzichts, wie ihn jede Tugend fordert, in sich selbst erlebt:

Gibt's in des Lebens unermeßlichem Gebiete
Gibt's einen andern schönern Lohn als dich?
Als das Verbrechen, das ich ewig fliehen wollte?
Tyrannisches Geschick!
Der einz'ge Lohn, der meine Tugend krönen sollte,
Ist meiner Tugend letzter Augenblick.

Es ist der vollendete Libertinismus, die Stimmungswelt der beiden ersten Akte des »Don Karlos«, ein

Sichaufbäumen gegen jede Geltung, die außerhalb des eigensten Empfindens gesetzt ist. Eine innere Lösung findet diese Freigeisterei noch nicht. Schiller gibt diese Lösung, aus vertiefter Reflexion geboren, erst in dem zweiten der Gedichte, der »Resignation«. Auch die »Resignation« gibt Karlos-Stimmung wieder, zunächst schon in der wunderbaren Tiefe und Süßigkeit der gesungenen Melodie, in der alle Herbheit der Trauer Musik geworden ist:

Auch ich war in Arkadien geboren,
Auch mir hat die Natur
An meiner Wiege Freude zugeschworen;
Auch ich war in Arkadien geboren,
Doch Tränen gab der kurze Lenz mir nur.
Des Lebens Mai blüht einmal und nicht wieder,
Mir hat er abgeblüht.
Der stille Gott — o weinet, meine Brüder —
Der stille Gott taucht meine Fackel nieder,
Und die Erscheinung flieht.

Es ist eines der szenischen, der halbdramatischen Gedichte Schillers: auf der finsteren Brücke der Ewigkeit steht der Abgeschiedene, und vor der verhüllten Richterin erhebt er nun seine furchtbare Anklage. Er hat die Wahrheit gesucht, und um der niegefundenen Wahrheit willen hat er verzichtend geopfert, was ihm das Leben an Gütern bot, Jugend und Liebe und Genuß. Jetzt, vor der leeren, hohlen Ewigkeit stehend, fordert er von der Vergelterin den Lohn. Und während die leidenschaftliche Frage der Freigeisterei ohne Antwort blieb, wird der verzichtenden Resignation die Antwort gegeben:

»Mit gleicher Liebe lieb ich meine Kinder!«
Rief unsichtbar ein Genius.
»Zwei Blumen«, rief er, »hört es, Menschenkinder,
Zwei Blumen blühen für den weisen Finder,
Sie heißen Hoffnung und Genuß.

Wer dieser Blumen eine brach, begehre
Die andre Schwester nicht.
Genieße, wer nicht glauben kann. Die Lehre
Ist ewig wie die Welt. Wer glauben kann, entbehre.
Die Weltgeschichte ist das Weltgericht.

Du hast gehofft, dein Lohn ist abgetragen,
Dein Glaube war dein zugewognes Glück.
Du konntest deine Weisen fragen:
Was man von der Minute ausgeschlagen,
Gibt keine Ewigkeit zurück.«

Es ist die erste Form seines erwachenden Idealismus, zunächst noch nicht in den letzten Bereich der reinen Gestalt, der Idee, gehoben, noch zeitlich gegenwärtig gefaßt, aber doch schon die Zeit, die Ewigkeit, zurückgeschlagen in das Wesen der eigenen Minute. Daß Genuß und Glaube, daß materieller und geistiger Wert im Menschenleben unvereinbar bleiben, das wird nun schon nicht mehr als ein bloßer Mangel, eine Unzulänglichkeit begriffen, wie noch im »Kampf«; der Dualismus der Möglichkeiten ist schon als positiver Wert verstanden: die geforderte Vergeltung liegt schon im Leben selbst. Der Verzicht auf den Genuß, den der Glaubende leistet, ist nicht größer als der Verzicht auf den Glauben, den der Genießende leistet. Zum erstenmal steigt die feindliche Zweiheit von Sinnenglück und Seelenfrieden auf, zwischen denen dem Menschen nur die bange Wahl bleibt. Noch ist ihre Versöhnung in der reinen Gestalt nicht gefunden; noch ist die Wahl bittere Notwendigkeit. In der Geschichte liegt das Gericht.

Die wachsende Freundschaft mit Körner hat dann auch diese letzte Bitterkeit der erzwungenen Resignation getilgt. Schiller hat damals, in der Leipziger Zeit, die Unzulänglichkeit subjektiven Erlebens zwar noch nicht mit dem Begriff der Idee zu füllen gewußt, wohl aber mit jener anderen schöpferischen Kraft seiner Seele, die das Gegenspiel seiner Reflexion war,

mit dem politischen Willen, dem Gemeinschaftsgefühl. Im Herbst des Jahres 1785 dichtete er zu Dresden in einer begnadeten Stunde den unsterblichen Hymnus »An die Freude«. Mitten in seine Krise des subjektiven Lebens tritt der große Gedanke der Gemeinschaft, so wie Marquis Posa als Vertreter der Menschheit neben den sich in sich selbst verzehrenden Karlos tritt. Daß das Lied an die Freude fast gleichzeitig mit der Resignation entstehen konnte, gibt uns den Maßstab für den unendlichen Reichtum von Schillers Wesen, für die unermeßliche Spannweite seiner inneren Welt: immer, wenn er im Politischen zu versinken drohte, rettete er sich durch die Einkehr in sich selbst; und wenn ihn die Reflexion auszudörren drohte, gab er sich wieder Fülle durch sein weites, der Menschheit zugewandtes Herz. Es ist die Doppelgestalt des Karlos und des Posa, die seine Lyrik hier vorwegnimmt. Das Lied an die Freude ist das größte, das seelisch umfassendste Kunstwerk des frühen Schiller, das einzig würdige Gegenstück der Jugend zu der vertieften Reflexion der Gedankenlyrik der Reifezeit, zum »Reich der Schatten«. Es ist, als seien in der leidenschaftlichen Karlos-Stimmung alle Werte seiner Frühzeit, Vorstellungen und Gefühle, wieder aufgeglüht zu einem neuen und heißeren Leben der Gegenwart: das kosmische Weltgefühl und die politisch-moralische Leidenschaft, der Wein und die Liebe, Natur und Recht, und als Sinn und Krone alles menschlichen Wertes die Perle der Freundschaft. Im Tanz dieser wunderbar gebauten Strophen sammelt sich seine ganze Welt, das Draußen und das Drinnen, eine einzige, selig bewegte Einheit: die Freude, die Bejahung, als das Gesetz alles bewegten Lebens, die Bewegtheit als schöpferischer Sinn des Daseins. Und in diesen orgiastischen Tanz der Sphären eingebettet der lebendige Geist der Gemeinschaft, der Inbegriff des Real-Politischen, in jener ergreifenden Steigerung der letzten Strophe der Dithyrambus

der in Liebe geeinten Menschheit. Wie ein Januskopf steht das Gedicht zwischen den beiden ersten Perioden seines Schaffens, den Blick zugleich in die Vergangenheit und in die Zukunft gewandt. Alle Werte der Jugend reicht es geläutert und geweiht in die neue Zeit der Reife.

8. DON KARLOS

Die drei ersten Dramen Schillers sind in einem Zuge niedergeschrieben worden, der zwangsläufige Ausdruck eines einmaligen und eindeutigen Erlebens. In ihrem ersten Entwurf lag auch schon ihre endgültige Fassung eingeschlossen; Einfall und vollendete Form waren eins. Sie haben vor ihrer Drucklegung gelegentliche Umänderungen erfahren, aber nur aus äußeren Gründen des Bühnenzweckes, nicht aus innerer Not. Ihre menschliche und ihre künstlerische Substanz selber hat keinerlei Entwicklung durchgemacht.

Der Don Karlos ist das erste Drama Schillers, das eine innere Geschichte hat, bei dem Konzeption und Form nicht zusammenfallen, das nicht genialisch hingeworfen, sondern in einer langwierigen Entwicklung weniger gewachsen als erkämpft, erzwungen und erdacht worden ist. So wie dieses Drama zeitlich die erste geistige Lebenskrise Schillers überspannt, den Übergang vom Sturm und Drang zum beginnenden Idealismus, so hat es auch substanziell inneren Anteil an dieser Krise gehabt: es ist Ausdruck dieser Krise selber, ein Produkt der Reife, und äußerlich und innerlich haften dem vollendeten Kunstwerk die deutlichen Spuren dieser seiner kritischen Entwicklung an. Dalberg hatte ihn bei seinem ersten Zusammentreffen schon auf den Stoff aufmerksam gemacht. Im März 1783 ließ sich Schiller, damals in seinem Exil in Bauerbach und mitten in der Arbeit an »Kabale und Liebe«, durch Reinwald aus der Meininger Bibliothek die Novelle St. Reals verschaffen, der er den geschichtlichen Stoff

entnahm. Aber erst im Juni 1784 hatte er sich nach langem Schwanken für den Karlos-Stoff entschlossen und mit der Arbeit begonnen, mitten im Trubel seines Mannheimer Theaterlebens. Bei der Übersiedlung nach Sachsen hatte er den ersten Akt schon vollendet. Im Sommer 1785 schrieb er zu Leipzig, Gohlis und Dresden den zweiten Akt und konzipierte die dramatische Krisis des dritten. Im Spätherbst des Jahres 1786 vollendete er die Niederschrift des Dramas und im Frühjahr 1787 erschien bei Göschen das Drama in Buchform.

Dieser äußere Werdegang der Dichtung war an sich etwas durchaus Natürliches, wäre er im Dunkel des dichterischen Schaffens geblieben. Aber Schiller hat diesen Werdegang selber publizistisch fixiert und damit zum Wesensteil des Werkes selber gemacht. Schon 1785 erschien im ersten Heft der Thalia der erste Akt des »Karlos«, 1786 im zweiten Heft die ersten Szenen des zweiten, und im dritten Heft der Zeitschrift der Rest des zweiten Aktes. Noch im unfertigen, im entwicklungsfähigen Zustand hat Schiller das Drama der Öffentlichkeit preisgegeben und hat sich eben damit für die Entwicklung des Kunstwerks selber die Hände gebunden. Wie immer in seinem Leben war es die äußere, die materielle Not, das verfluchte Geld, das mit seinen schmutzigen Fingern in das reine Leben des Kunstwerks eingegriffen hat. Anderthalb Jahrzehnte lang, vom ersten Heft der Thalia bis zum endlichen Zusammenbruch der Horen, hat sich Schiller immer wieder mit der Herausgabe von Zeitschriften, Almanachen, Kalendern und Sammelwerken herumgeschlagen, bloß um der materiellen Not willen, weil er die Pfennige zusammenkratzen mußte, wovon er leben sollte. Und unter dem Zwang der Verhältnisse hat er aus seiner publizistischen Not oft genug eine literarische Tugend machen müssen und Dinge veröffentlicht, meist Bruchstücke oder erst keimende Pläne, die um des reinen Geistes willen lieber im Dun-

kel des Schreibtisches verschlossen geblieben wären. Nicht nur der »Karlos«, auch die philosophischen Briefe, die Novellen, der Menschenfeind und der Geisterseher, der Abfall der Niederlande und der Dreißigjährige Krieg und endlich die Briefe über ästhetische Erziehung tragen die traurigen Spuren dieses publizistischen Zwangs. Im »Karlos« werden sie doppelt fühlbar, weil diese persönlichste aller seiner Dichtungen einen inneren Wandel, eine Lebenskrise bedeutet. Als er, bloß um die leeren Seiten seiner Thalia zu füllen, den ersten Akt des Dramas zum Abdruck brachte, war das Stück dem Stil wie dem Stoff nach wesensverschieden von dem, was später daraus werden sollte. Es trug, obschon in Versen geschrieben, noch ganz die Ausdrucksweise des Sturm und Drang, das Überladene, Sinnliche, Derbe; und als Schiller die einzelnen Teile für die Gesamtausgabe von 1787 bearbeitete, hat er stilistisch den ganzen ersten und zweiten Akt umgegossen und dem weicheren, süßeren und geistigeren »Karlos«-Stil der späteren Akte angenähert. Den Stil zwar konnte er ändern, nicht aber den Stoff. Die veröffentlichten beiden ersten Akte mußte er in ihrem Bestand lassen, und sie hingen nun wie ein Bleigewicht an der dramatischen Entwicklung des Ganzen und haben so all die Schiefheiten der Handlung verschuldet, an denen das Drama so offenkundig leidet. Als er den ersten Akt schrieb, war für ihn der »Don Karlos« die Familientragödie eines königlichen Hauses, eine Art Fortsetzung und Vertiefung von »Kabale und Liebe«, eine Gesellschaftskrise; von Posa und seiner kosmopolitischen Ideologie war damals noch gar keine Rede. Das Generationenproblem, die Wesensfeindschaft zwischen Vater und Sohn, war das dramatische Element, vertieft und verschärft durch die unglückselige Liebe des Sohns zur Stiefmutter. Aber in diesen Stoff, der seinem Wesen nach noch durchaus zum Sturm und Drang gehört, drang nun das neue Erlebnis ein, die Vertiefung des

Politischen ins Seelische einerseits und die Ausweitung des Persönlichen nicht mehr ins Kosmische, sondern ins Kosmopolitische andrerseits: jene neue Welt, die er erstmals lyrisch, in der Freigeisterei der Leidenschaft und in der Resignation, vor allem aber im Hymnus an die Freude dichterisch gestaltet hat. An die Stelle der Geliebten tritt die Menschheit, an die Stelle des ungehemmten Lebenstriebes die Macht der Idee. Damit änderte sich auch das dramatische Gesetz der ursprünglichen Fassung: das Vater-Sohn-Problem schwindet, der liebeskranke Sohn wird verdrängt durch den großen gläubigen Revolutionär, der strenge Vater durch den Großinquisitor, die Familientragödie wird abgelöst durch die große Menschheitstragödie, den ewigen Kampf zwischen Ordnung und Leben, zwischen Gesetz und Freiheit, zwischen Erhaltung und Wachstum. Die frühzeitige Veröffentlichung der ersten Akte hat Schiller gezwungen, diese Entwicklung im Kunstwerk selber fühlbar werden zu lassen. Der »Don Karlos« ist, auch in seiner formalen Fassung, das Dokument der ersten Schillerschen Reife, der Niederschlag seiner ersten großen Seelenkrise geworden. Das Drama ist die einzige reine Bekenntnisdichtung in Goethes Sinn, die Schiller geschrieben hat.

Eben darum steckt auch im »Don Karlos« mehr von Schillers eigenstem persönlichen Wesen als in allen seinen anderen Dichtungen; seine empfindsame Subjektivität eignet sich auch mehr zum Selbstporträt als die stürmische Turbulenz der früheren Dramen. In der Doppelgestalt des Infanten und seines Freundes offenbart sich — zum letztenmal vor dem neuen Stil des Idealismus — der Dichter selber in seiner ganzen körperhaften und seelischen Existenz: im »Karlos« die ungebändigte Jugend, sensitiv und explosiv zugleich, sinnlich und reizbar, souverän in der ganzen Hemmungslosigkeit des Empfindens und des Reagierens und zugleich mit der ganzen fiebrigen,

hektischen Glut des kranken Körpers; und im Malteser jene andere Seite seines Wesens, die später seinen Idealismus tragen sollte, die reflexive Kraft des Denkers und zugleich die berechnende Stärke des vollendeten Staatsmanns, jene männliche Würde, die den Höhenflug des Gedankens in die gesellschaftliche, die geschichtliche Wirklichkeit zwingen möchte; und beide Gestalten zusammengehalten durch jene unendliche Liebesfähigkeit und Leidensfähigkeit, die damals im Dichter der Resignation und des Liedes »An die Freude« lebendig war. Und wie sein individuelles Wesen, so ist auch sein individuelles Schicksal in dieser Dichtung zum letztenmal Ausdruck geworden, schon in idealischer Durchleuchtung, gleichsam Musik und nicht mehr bloßes Wort, aber doch noch mit der ganzen Unmittelbarkeit des geschichtlichen Erlebens. Noch einmal steigen die Schatten der Karlsschule auf und mit ihr — etwa in der »Karlos«-Erzählung seiner Züchtigung — alle Bitternis frühen und doch so tief empfundenen Leids. Mit dem König Philipp antwortet er noch einmal seinem in Karl Eugen verkörperten Schicksal, dem unerträglichen Zwang der Tyrannei, dem Staatsgespenst; und in der Verschwörung der Freunde klingt noch einmal an, was ihn und sein Wesen seit der Fahnenflucht beherrscht hat, der Gedanke der Revolution. Auch die Freundschaft selber ist noch ein Nachklang aus den Jahren des Internats, freilich gereift inzwischen und aus der Kameraderie der Räuber emporgestiegen in den reineren Bereich idealischer Gesinnungsgemeinschaft, aber doch noch beseelt von der ganzen Glut jugendlichen Empfindens; getragen von der erfühlten Gemeinsamkeit des Schicksals der Unterdrückung, aber doch schon auf ein höheres Gesetz gemeinsamer Pflicht weisend, in jene Welt brüderlichen Opfergeistes, die er später im Zwillingsbruder des »Don Karlos«, in den Maltesern, vergeblich zu gestalten gesucht hat.

Und neben den Schatten der Vergangenheit ist im »Don Karlos« die Sonne der Gegenwart lebendig, die ganze Masse der neuen persönlichen und geselligen Erfahrung, die er sich angeeignet hat, seit er in Mannheim in den Bezirk der Welt getreten war. Da sind in erster Linie die Frauengestalten, die damals in Mannheim und in der ersten Leipziger und Dresdener Zeit seinen Weg gekreuzt haben, Margarete Schwan, Henriette von Arnim und vor allem Charlotte von Kalb, aus deren Umgang er so unendlich viel gelernt hat, für die Mäßigung seiner Leidenschaft und für den Adel seiner Haltung. Zum erstenmal gewinnen seine dichterischen Frauengestalten volles und atmendes Leben; zum erstenmal auch, freilich schon in »Kabale und Liebe« vorgeahnt, steigt jetzt auch die Doppelgestalt der geliebten Frauen vor ihm auf, die ihm in seinem ganzen Leben Schicksal gewesen ist, und die von da an fast in jeder seiner Dichtungen wiederkehrt, wie jetzt in der Königin und in der Eboli so später in der Herzogin und in der Terzka, in der Stuart und in der Elisabeth, in der Jungfrau und der Sorel, jenes grausame Spiegelbild, das seine zerrissene Natur auf die Ebene des Erotischen warf, die Unfähigkeit, von einer einzigen Frau sein Wesen füllen zu lassen, wie es später die stille Tragik seiner Ehe geworden ist. — Und neben der neuen Welle von Erotik war es in erster Linie die neue Freundschaft mit dem Leipziger Kreis, mit Göschen, mit Ferdinand Huber und vor allem mit Körner, die damals die Reife seines Wesens getragen und begleitet hat. Gerade die männliche Freundschaft mit Körner hat am meisten dazu beigetragen, daß es ihm gelang, das jugendliche Kameradschaftswesen der Internatszeit innerlich zu überwinden und in einen höheren, einen sittlichen Bezirk zu heben. Denn nun war es nicht mehr der Zufall des aufgezwungenen Gemeinschaftslebens, sondern der freigewählte Anschluß an den Gleichgesinnten, was die neue Freundschaft trug.

Und was sie füllte, war nicht mehr das dumpfe Gefühl der Neigung, sondern die reinere Kraft des lebendigen Gedankens. Auf der Freundschaft mit Körner ruhte nun sein verstärkter Wille zur Reflexion. Er dankt dem nüchternen Freund nicht nur den geweiteten Blick für die Dinge des Lebens, für die Vielfalt der konkreten menschlichen Erfahrung, er dankt ihm weit mehr: das neue idealische Wesen selber, die Neigung zur theoretischen Durchdringung seines ganzen Wesensbestandes, seiner politischen wie seiner dichterischen Ideen. In viel stärkerem Maße noch als früher begann er jetzt seine Phantasie zu kontrollieren und alles, was an Erfahrungen, an Vorstellungen und Empfindungen auf ihn eindrang, unter das Gesetz des Geistes zu stellen. Das Jahrzehnt, das dem Abschluß des »Don Karlos« folgen sollte, das Jahrzehnt seiner ausschließlichen historischen und philosophischen Studien, einer dem Dichterischen durchaus abgewandten Tätigkeit, stand ganz unter dem Zeichen und dem konkreten, dem bildenden Einfluß dieser Posafreundschaft mit Körner. Schon im dichterischen Stoff des »Don Karlos« wirkt die neue Leidenschaft der Reflexion, die schließlich seine gestaltende dichterische Kraft zersetzt und aufgelöst hat. Das dramatische Gedicht bedeutet, seinem ganzen ethischen und künstlerischen Gehalt nach, den Abschluß seines freien, naturhaft wuchernden Dichtens; es bedeutet zugleich den Anfang seines theoretischen Denkens. Es kommt aus der Welt des Sturm und Drang; es weist aber schon in den höheren Bezirk der Briefe über ästhetische Erziehung. Es ist das Tor zu seinem Idealismus.

In der gelockerten seelischen Natur der »Resignation«, im Wissen um das verlorene Arkadien der Unschuld, wurzelt die ganze »Karlos«-Dichtung. Jener große Zorn gegen alle Verirrungen menschlichen Wesens, der seine ersten Dramen durchzittert, tritt zurück hinter die größere, die schmerzlichere Aufgabe des

Wissens. Die Melancholie des Verstehens, tiefer als aller Unglaube und aller Skeptizismus, liegt über der Substanz wie über der Ideenwelt dieses Dramas, nicht nur über Karlos, Posa und der Königin, in ebenso starkem Maß über Philipp und dem Kardinal, über Alba, Domingo, Lerma und der Eboli: es sind alles Menschen, die hinter die Dinge sehen und die gelernt haben, statt des Zufalls das Gesetz, den Sinn der Dinge zu verehren. Die kleine Medina-Sidonia-Episode mit ihrer wundervoll verdichteten verstehenden Resignation gibt die ganze Substanz dieses neuen Menschentums wieder: »Ich habe gegen Menschen, nicht gegen Sturm und Klippen Sie gesendet . . .« Das ist die Escurialstimmung, die über diesem Madrid liegt, die Todesstille des Verzichts, die »Ruhe eines Kirchhofs« wie sie Posa nennt: die tiefste Formulierung des Glaubens an eine andere Welt. Es ist die weiteste Abkehr vom Theatralischen, vom Glauben an die Bretter die eine Welt bedeuten sollen; gleichzeitige Briefe Schillers an Schauspieler und Regisseure zeigen uns, wie fern er damals der Mannheimer Theaterleidenschaft stand. Seit dem inneren Umbruch der Resignation, seit dem tragischen Aufbruch des Verstehens war ihm nicht mehr die Schaubühne Welt, sondern die Welt Schaubühne geworden. Es wird erzählt, daß er in jenen Dresdener Sommerwochen gern bei einem Gewitter im Ruderboot die Elbe abwärts gefahren sei, den Blick auf den Sturm der Elemente gerichtet, und daß er gelegentlich auf einen mächtigen Donnerschlag mit einem pathetischen Bravo geantwortet habe, als sei es Theater und nicht Natur, was er erlebte. Das war sein neues, freigewordenes Auge, das nun gelernt hatte, alle Dinge als Aisthesis, als ästhetische, wahrnehmbare Erscheinung zu begreifen, und das künftig bereit war, alles Leid und alle Erschütterung der Natur nurmehr als Schauspiel zu nehmen, als Offenbarung eines tiefen und unfaßbaren Gedankens. Es war kein Aufbäumen mehr

gegen die unterdrückende Gewalt des Schicksals, wie im Zorn und der In-Tyrannos-Stimmung der ersten Tragödien, sondern nur noch ein durchdringendes Verstehen.

In dieser melancholischen Luft entwickelt sich der innere Gang des Dramas: aus der Härte der ursprünglich geplanten unerbittlichen und unlöslichen Familientragödie steigt die weite, weiche kosmopolitische Träumerei. Nicht ohne Absicht beginnt das Drama mit dem milden Pastorale von Aranjuez; jene vorrevolutionäre Zeit begriff das harte Schicksal gern in der Form des Hirtenspiels: aus dem Trianon der Marie Antoinette ist die blutige Orgie der Revolution emporgestiegen. Das geschichtlich Unverantwortliche, das jeder Idee im Zeitpunkt ihrer Konzeption anhaftet, leitet auch diese Tragödie der Inquisition ein. Die Idee, die sich bereitet, das Angesicht der Erde zu verändern, begreift sich selber als Träumerei:

Das Jahrhundert
Ist meinem Ideal nicht reif. Ich lebe
Ein Bürger derer, welche kommen werden.
Kann ein Gemälde Ihre Ruhe trüben?
Ihr Atem löscht es aus . . .

sagt Posa zum König. Von Anfang an nimmt Schiller das neue Reich einer reineren, nur mehr sittlich gebundenen Menschlichkeit, zu dem sich Karlos und Posa verschworen haben, nur als Utopie, als Spiel des Geistes, als Wunsch, der in der fühlenden Brust verwesen soll, wie er aus ihr allein geboren ist. Auf jener unendlichen Liebe zur Menschheit liegt schon die Milde des Verzichts. Von ihrer großen Forderung wird nichts vergeben; sie bleibt Pflicht, um so heiliger, als sie unerfüllbar ist.

Mit den Ideen des Marquis Posa antwortet Schiller erstmals auf die rein negative Gesellschaftskritik seiner ersten Dramen; sie sind das geforderte Gegenstück dieser Dramen, ihre positive Erfüllung. Zum ersten-

mal formuliert er, was hinter den tragischen Gestalten dieser Dramen, hinter Karl Moor, Fiesko und Ferdinand von Walter, als unsichtbare treibende Kraft gestanden hat: der Glaube an die Möglichkeit einer freien, sich selbst begrenzenden Menschheit. Nun geht es ihm nicht mehr um staatliche und gesellschaftliche Formen und Probleme, sondern um das ewig Menschliche und zugleich ums universal Menschliche. Er vertieft das bloß Politische und das bloß Sittliche seiner ersten Dramen ins allgemein Menschliche selber: er nimmt das Wirkliche als Idee. Noch geht es um konkrete Dinge, um »das ungeheure Schicksal der Provinzen«, um das Schicksal jenes bürgerlich starken Volkes, das um das Recht seines freien Glaubens kämpft. Aber diese geschichtliche Tatsache, in allen berückenden Tönen der Verherrlichung vorgetragen, bleibt doch nur ein leeres Schemen gegenüber der einzig lebendigen Kraft der Idee, für die Posa stirbt und Karlos leidet. Flandern ist nur ein Bühnenrequisit; die treibende Kraft der dramatischen Handlung ist jene letzte, unsichtbare Welt der Idee und des Glaubens: die Menschheit, nicht Brüssel, Gent und Brügge. Mit einem Aufschrei reinen und gelösten menschlichen Empfindens schließt Karlos die Tragödie und der König sagt kalt und still zum Großinquisitor:

»Kardinal, ich habe
Das Meinige getan. Tun Sie das Ihre.«

Die geschichtliche Erscheinung tritt ab, die Idee selber ergreift das Szepter.

Zum erstenmal auch ist das dramatische Gegenspiel der Idee des Dichters aus der konkreten, der theatralischen Sphäre herausgehoben in den Bezirk des Idealischen. In den »Räubern«, im »Fiesko«, in »Kabale und Liebe« antwortet auf die Idee der reinen Menschlichkeit nur das reine Verbrechen, die reine Negation, auf die Idee der sittlichen Freiheit die Wirklichkeit

des sittlichen Zwanges, der unsittlichen Gewalt. Die große Idee Posas hat ihr Gegenspiel nicht nur im blinden Schicksal des Untergangs, sondern selber in der Form einer Idee gefunden. Das dem Guten feindliche Prinzip wird nicht nur, wie in den früheren Dramen, zornig erfühlt; es wird verstanden und erhält sein lebendiges Eigenrecht aus dem Widerbild einer Idee. Schiller hat damals noch nicht die Shakespearesche, die wahrhaft dramatische Objektivität der vielen möglichen und wirklichen Werte in sich aufgenommen. Die Inquisition vertritt für ihn nicht eine wirkliche, sondern eine gewertete Kraft, die Kraft des Schlechten, des Lebensfeindlichen; aber sie vertritt es doch schon als Gedanke, als Idee und nicht mehr als bloße Wirklichkeit, das heißt im Schillerschen Sinn als Negation. Schiller begriff damals, aus mangelhafter historischer Bildung heraus, die Geschichte noch durchaus ideologisch: er sah im Kampf der Provinzen gegen Spanien nicht eine Wirklichkeit im Kampf gegen die andere, sondern eine Idee, eine Freiheit, ein sittliches Prinzip im Kampf gegen die rohe Gewalt der Unterdrückung. Das Problem der Inquisition, des Glaubenszwangs, nahm er zwar schon als ästhetische Erscheinung im Sinn seiner neuen reflexiven Kraft; aber er nahm es noch nicht als Wert, noch nicht als sittliche und eben damit als geschichtlich berechtigte Erscheinung: es war ihm noch eine bloße Kraft des Todes, der Vernichtung, der Lebensfeindschaft. »Es ist mein einz'ger Sohn. Wem hab' ich Gesammelt?« fragt der König in einer letzten Aufwallung seiner Menschlichkeit. Und der Kardinal Großinquisitor antwortet: »Der Verwesung lieber als der Freiheit.« Das kirchliche Problem sah Schiller damals noch durchaus, wie auch im Geisterseher, aus der Ebene der Aufklärung heraus als geschichtlich negative Erscheinung, als Gegenspiel der sittlich geforderten Freiheit, als Unwert also. Aber schon hat er — in diesem so ganz auf Verstehen gegründeten

Drama — Sinn und Verständnis für die Härte der Gesinnung, die im Großinquisitor und mehr noch in seinem Prinzip liegt, für die Unerbittlichkeit der Gegenidee. Er begreift und er verteidigt die geschichtliche Notwendigkeit des Unwerts der Inquisition.

»*Wann*«, sagt der König zu Posa,
»*würden diese menschlichen*
Jahrhunderte erscheinen, hätt ich vor
Dem Fluch des jetzigen gezittert?«

Zum erstenmal erfüllt sich hier für Schiller das tragische Schicksal im Konflikt der Ideen, nicht mehr der konkreten Gewalten. Der Dualismus der wirklichen Werte, den er in der Resignation lyrisch entwickelt hat, jene Tragik, die in ihrer »bangen Wahl« liegt, den hat er im Don Karlos dramatisch gestaltet. Wesen und Stimmung jener Gedichte der inneren Lebenswende, der »Freigeisterei der Leidenschaft«, der »Resignation« und des Liedes »An die Freude«, liegt auch über die Kunstform des Don Karlos ausgegossen. Die neue reflexive Kraft beherrscht nicht nur den Ideengehalt und die sprachliche Ausdrucksweise, sondern selbst den dramatischen Gang der Handlung: jene Melancholie des Wissens, wie sie am deutlichsten in der »Resignation« Ausdruck fand, ist ebenso wie die Ausweitung des Erotischen ins Kosmopolitische, die der Hymnus an die Freude offenbart, dramatisches Gesetz im Don Karlos geworden, Träger der Handlung selber. Kein Drama steht dem Wesen der Schicksalstragödie ferner als dies dramatische Gedicht, dessen innerster Nerv Verstehen heißt, Mitgefühl und Mitleiden. Die dramatische Krisis wie ihre Lösung ruhen auf jener tiefsten Form menschlichen Glaubens, aus der allein Gemeinschaft werden kann. »Raserei

War meine Zuversicht. Verzeih — sie war
Auf deiner Freundschaft Ewigkeit gegründet« —

sagt Posa, als er sein Werk zusammenbrechen sieht. Diese seelische Freundschaft, dies gewaltige Pathos der Sympathie, ist die eigentliche dramatische Handlung des Stückes; sie bewegt nicht nur die Szenen der Freunde und der Königin, sondern selbst die des freundschafthungrigen Königs, und sie klingt aus, in ihr negatives Widerbild verwandelt, in der unheimlichen Szene des Großinquisitors. Nicht mehr dramatische Handlung, wie in den drei ersten Dramen, sondern dramatische Reflexion bewegt die ganze Handlung. Es ist ein Drama, geformt aus lyrischer Substanz. Ein »dramatisches Gedicht« hat es der Dichter selbst genannt.

Dies neue Pathos des gehobenen, durch Reflexion geadelten Gefühls hat seinen stärksten Ausdruck in der neuen Form der dramatischen Sprache gefunden. Der Don Karlos ist (abgesehen von dem kleinen lyrisch-dramatischen Versuch der »Semele«) das erste Drama Schillers, das er nicht mehr in dramatischer Prosa, sondern in fünffüßigen Jamben geschrieben hat. Wieland hat diese Versform als die einzig mögliche dramatische Sprache der Deutschen gefordert; und ungefähr zur gleichen Zeit, da Schiller den »Don Karlos« schrieb, hat sich Goethe daran gemacht, die ursprüngliche Prosafassung seiner »Iphigenie« und seines »Tasso« in fünffüßige Jamben umzugießen. Das einzige deutsche Drama großen Stils, das in diesem dramatischen Vers geschrieben war, war damals (neben Wielands vielumstrittener »Johanna Gray«) Lessings »Nathan der Weise«. An dieses Vorbild hat sich Schiller gehalten, und sein jambischer Vers zeigt an ungezählten Stellen die deutlichen Spuren dieser seiner Herkunft. Lessing aber besaß weder Pathos noch Melodie, wohl aber einen unheimlich wachen Verstand, der ihn, zusammen mit seinem angeborenen Sprachgefühl, zur klarsten und geschliffensten Prosa der deutschen Sprache befähigt hat. Der rationale, der rationalistische Duktus der Sprache stak Lessing im

Blut; und als er aus theoretischen Gründen für seinen Nathan den fünffüßigen Jambus wählte, hat es sich schließlich nur um eine Bühnenverkleidung gehandelt. Der Leib seiner Sprache blieb Prosa. Und wenn er gelegentlich, so durch die rationalistisch betonte Wiederholung einzelner Satzteile, den Vers der Prosa wieder anzunähern suchte, den Vers selber in einer prosaischen Wendung zu verbergen suchte, so hat er damit nur aus der Not eine Tugend gemacht; er kehrte zu seiner eigenen Natur zurück. Schiller hat im »Don Karlos« auch diese Lessingsche Manier des absichtlich versteckten Versbaus übernommen, aus Freude am Kunstgriff, nicht aus Natur; denn wie Lessing die Prosa, so hat Schiller den Jambus im Blut gehabt; er hat unterirdisch schon in den Tiraden der »Räuber«, des »Fiesko« und der »Luise Millerin« gedröhnt. Jetzt, im »Don Karlos«, ist er mit ungehemmter Wucht Klang geworden, und durch die nachgeahmten Lessingschen Spitzfindigkeiten hindurch klingt er schon als das befreite autonome Sprachgesetz Schillers. Neben den Lessingisch zerhackten, rationalistisch pointierten Versen stehen schon andere, die den großen Atem der Gluckschen Melodie tragen, die ihm später eigen war, jenes espressivo großliniger, geschwungener Themen, die den Schillerschen Vers so einprägsam, so einmalig und naturhaft erscheinen lassen:

Mädchen, kannst du ewig hassen?
Verzeiht gekränkte Liebe nie?

oder der Abschiedsgruß des todgeweihten Posa:

Königin!
O Gott! Das Leben ist doch schön!

Hier klingt schon der volle, der leuchtende Adel seiner späteren Sprache, der Sprache der bewußten idealistischen Haltung, noch subjektiv bedingt freilich, das Pathos persönlich und noch nicht sachlich gefesselt,

mehr charakteristisch als stilrein, aber doch schon gelöst vom Zufall des Wirklichen, dem Idealischen zugewandt.

Neben jener verfrühten Veröffentlichung der beiden ersten Akte, die später zwar eine oberflächliche Verlötung, nicht aber eine innere Verschmelzung der beiden stofflichen Bestandteile des Dramas, der ursprünglichen Familientragödie und der endgültigen kosmopolitischen Ideologie ermöglichte, ist es vor allem dieser lockere, rationalistisch zerbröselnde Vers gewesen, der eine straffe Komposition des ganzen Dramas verhindert hat. Dieser Lessingsche Jambus war noch durchaus subjektiv, als Haltung, nicht als Körper der Sprache empfunden; als Funktion des Ausdrucks und nicht der Form; ja oft ist er nur begleitende Musik, sprachliches Füllsel der Gedankenführung. Eben darum ist er auch allzu geräumig, zerflatternd und zerfließend; und die ins Weite strebende Diktion verhindert die notwendige Verdichtung der stofflichen Massen. Das reflexive Element zerdehnt an sich schon den Gegenstand; im Gefäß einer lyrischen, rationalistisch gelockerten Sprache zersprengt er ihn. Die Komposition, in sich selbst nicht geschlossen, zerbröselt vollends wie der Vers, der sie trägt. In einer unendlichen Reihe wechselnder gleichgewichtiger Szenen strömt der dramatische Inhalt dahin, ein kaum durchschaubares Intrigenspiel der verschiedensten Mittelpunkte, das, noch ehe es in bühnenmäßige Erscheinung tritt, schon reflexiv zersetzt und zerredet ist. Die Szenen überstürzen einander, und jeder Akt hat statt eines einzigen Höhepunktes, der ihn gliedern könnte, deren mehrere, die seine einheitliche Form nur zerstören. Namentlich der vierte Akt wird so zu einem wahren Chaos von Begebenheiten. — Der szenische Aufbau im einzelnen freilich ist von einer staunenswerten Virtuosität: die Bühnenkunst des »Fiesko« verbindet sich hier mit der sprachlichen Ausdruckskraft von »Kabale und Liebe«. Das Bühnenbild

mit der Dominante der schwarzen Höflingstracht wirkt mit architektonischer Strenge; das Ensemble der Granden hat fast schon chorische Funktion. Der Dialog ist, bei aller seiner lyrischen Breite, bei aller Leichtigkeit der kontrapunktischen Stimmführung, wie sie der Lessingsche Vers gibt, logisch und dramatisch zugleich geführt, mit jener wunderbaren Rundung der Phrase, die, namentlich beim Szenenschluß, Gedankengang und Stimmungsgehalt in der Einheit der sichtbaren Geste zusammenfaßt, wie etwa in dem: »Arm in Arm mit dir, so fordr' ich mein Jahrhundert in die Schranken«, oder in dem »Mein Geschäft ist aus«, womit die bedeutsame Vater-Sohn-Szene schließt.

»Don Karlos« ist nichts weniger als das größte dramatische Kunstwerk Schillers. Es ist im ganzen seines Werkes nur eine Übergangserscheinung, charakteristisch strenggenommen nur für eine engbegrenzte Epoche seiner Entwicklung und innerhalb dieser nicht einmal so sicher und so stilrein wie die »Resignation« und das Lied »An die Freude«. Für die deutsche Bildung aber ist gerade dieses Stück der unvollendeten Entwicklung charakteristisch geworden für das Wesensbild Schillers. In diesem Drama der tränenreichen, der klingenden Subjektivität hat das 19. Jahrhundert das wesensechteste Bild seines Schiller gesehen. Es hat sogar die viel härteren Dramen des Sturm und Drang ebenso wie die viel reineren Tragödien der klassizistischen Periode aus dem Tonfall der »Karlos«-Sprache herausgelesen und also mißverstanden. Und auf diese Weise ist die isolierteste, die zufälligste seiner Tragödien ihm zum Schicksal, zur Maske des Mißverständnisses geworden.

*

9. RESIGNATION UND REFLEXION

Schiller hat gelegentlich die Jahre seines sächsischen Aufenthalts, jene Entstehungszeit des »Don Karlos«, zu den glücklichsten Zeiten seines Lebens gerechnet,

wie eben die rückschauende Erinnerung alles zu mildern und zu verklären pflegt. In Wirklichkeit waren jene Jahre der inneren Seelenkrisis für ihn zugleich Jahre tiefer seelischer Not und Qual. Und in den gleichzeitigen Briefen lesen wir immer wieder vom »schwarzen Genius seiner Hypochondrie« und von den »trüben Stimmungen«, die auch in scheinbar heiteren Stunden »seine Seele umwölkten« [29. Dezember 1786]. Schritt für Schritt ging noch immer neben der dichterischen Glut und Begeisterung die bange Sorge um seine Existenz. Nach außen freilich schien seine Situation beneidenswert. Kein anderer deutscher Dichter außer Goethe hat im Urteil der Zeitgenossen einen so frühen und so unbestrittenen Aufstieg genommen: schon galt er als einer der ersten Schriftsteller Deutschlands, der Titel eines weimarischen Rats hob ihn gesellschaftlich aus der Masse der namenlosen Dichter, und der Bühnen- wie der Bucherfolg des »Don Karlos« sollte dem großen Anfangserfolg der »Räuber« in nichts nachstehen. Aber all dieser Ruhm war hohl und substanzlos: noch immer führte der gefeierte Dichter das Leben eines Vaganten und Bettlers. In Mannheim schon war es Schiller klar geworden, daß auf der rein dichterischen Tätigkeit eine wirtschaftliche Existenz nicht zu gründen sei. Jetzt in der Dresdener Zeit erfuhr er, daß auch die literarisch-publizistische Tätigkeit keinen goldenen Boden habe, soviel Mühe sich auch der ihm befreundete Verleger Göschen um die »Thalia« gab. Es fehlte Schiller an bekannten und zugkräftigen Mitarbeitern an seiner Zeitschrift; er füllte ihre Spalten fast alle selber und gab ihr so für den Geschmack des zahlenden Publikums zuviel Gewicht und Ernst. Schon nach der zweiten Nummer lag der buchhändlerische Mißerfolg am Tag. Die Schulden wuchsen, die Verpflichtungen, vor allem den Freunden gegenüber, wurden immer drückender empfunden. So entschloß sich Schiller, den Gedanken eines Brotstudiums, mit

dem er in Mannheim nur gespielt hatte, ernstlich aufzugreifen. Seit Mannheim war er geistig reifer geworden, und seine konkreten Erfahrungen hatten sich vervielfacht. So wurde ihm auch jetzt die Berufswahl leichter: das in Mannheim noch erwogene juristische Studium schloß er von vornherein aus; eine Rückkehr zum medizinischen Studium, die an sich am nächsten gelegen hätte, lehnte er jetzt gleichfalls ab: er war nie mit dem Herzen bei der Sache gewesen, und seine wissenschaftlichen Kenntnisse als Mediziner waren nach fünf Jahren ausschließlich dichterischer Tätigkeit bis auf kümmerliche Reste zusammengeschrumpft. So entschloß er sich kurzweg zum Studium der Geschichte. Schon der Gegenstand des »Fiesko«, jetzt der des »Don Karlos« hatten ihn, wie er glaubte, mit historischen Stoffen und mit historischer Denkweise vertraut gemacht. Seine ganze geistige und ethische Haltung berührte sich mit dem Historischen, und in wenigen Jahren hoffte er, bei der Leidenschaft, mit der er zu arbeiten pflegte, Methode und Stoff der Geschichte bewältigt zu haben. Einige Werke sollten seinen Namen in der Fachwelt bekannt machen, und gute Freunde würden ihm dann schon einen akademischen Lehrstuhl zu verschaffen wissen. Vermutlich dachte er dabei von Anfang an an Jena, wohin ihn seine alten und jetzt durch Charlotte von Kalb fester geknüpften Weimarer Beziehungen wiesen.

Es war nun freilich durchaus nicht bloß die materielle Not, was Schiller damals zum Verzicht auf die Dichtung und zur Rückkehr zur Wissenschaft gezwungen hat. Beim Genie sind Natur und Schicksal eins; der Zwang der äußeren Verhältnisse geht parallel einer inneren Not. Die Wahl des neuen Berufs, der Übergang vom freien zum gebundenen Schaffen, von der Tätigkeit der Phantasie zu der des Verstandes, den ihm die materielle Not nahegelegt hat, entsprach zugleich einer inneren Krisis seiner Natur. Es kann nicht nur ein äußerer Grund, wie etwa der Mangel

an Zeit gewesen sein, der ihn nun nach dem Abschluß des »Don Karlos« von jeder dichterischen Tätigkeit ferngehalten hat: volle zehn Jahre schwieg jetzt seine dramatische Leidenschaft, und fast acht Jahre lang, von den Rudolstädter Gedichten des Jahres 1788 abgesehen, hat er auch keine Lyrik von Bedeutung mehr geschaffen. Eine solch grundsätzliche Umstellung seiner ganzen geistigen Art deutet auf eine Wandlung in seinem Wesensbestand selber. Und in der Tat hat jene innere Lebenskrisis, die mit der »Resignation« und mit dem dritten Akt des »Don Karlos« bezeichnet ist, nicht nur sein dichterisches Schaffen irritiert, sondern seine ganze unmittelbare, seine naive dichterische Kraft zerbrochen. Es war die Wendung ins Sentimentalische, ins Bewußte, die damals von seinem dichterischen Wesen Besitz ergriffen hatte. Das Dichterische selber, das ihm bis zum »Don Karlos« Wesensausdruck gewesen war, trat hinter das Reflexive zurück. In den gleichzeitigen Briefen zeigt sich nun nichts mehr von der früheren souveränen Sicherheit, dem unbedingten Glauben an den Wert seines dichterischen Schaffens; jetzt spricht er davon mit viel Skeptizismus, mit Mißtrauen, ja mit Unlust und Ekel, so namentlich gegenüber dem Geisterseher. Seine persönliche Teilnahme an der Stoffwelt seines dichterischen Schaffens erlosch durchaus. Die Reflexion, diese seine neue Leidenschaft des Wissens und des Verstehens, hat sein ganzes dichterisches Wesen zersetzt und seine ursprüngliche dichterische Kraft zum Erlahmen gebracht. Der Hunger nach konkreter Erfahrung, nach objektivem Stoff des Verstehens hatte ihn erfaßt. »Täglich wird mir die Geschichte teurer«, schreibt er am Karsamstag des Jahres 1786 an Körner, mitten unter der Arbeit am »Don Karlos«. »Ich wollte, daß ich zehn Jahre hintereinander nichts als Geschichte studiert hätte. Ich glaube, ich würde ein ganz anderer Kerl sein. Meinst du, daß ich es noch werde nachholen können?« Früher hatte er, un-

bekümmert um den Wert oder Unwert der Außenwelt, sein ganzes Wesen im Körper der Sprache nach außen geworfen; jetzt, seit er angefangen hatte, zu verstehen und zu werten, war auch das unmittelbare, das naive Pathos seiner Sprache aufgesaugt, entleert, entwertet, zurückgeschlagen gleichsam und die Existenz der Außenwelt, des Konkreten nach innen tragend. Auch über seinen Briefen und über seinen Prosaarbeiten jener Tage liegt die stille Melancholie der Resignation. Erst 1795, mit dem »Reich der Schatten«, ist dann, auch in seinem sprachlichen Ausdruck, diese Periode des Zweifels abgeschlossen und der neue, der klassische Sprachstil des Idealismus geschaffen.

Diese neue, von 1786 etwa bis 1795 reichende historisch-philosophische Periode seines Lebens und seines Schaffens hat innerhalb der Entwicklung seines Geistes ihren eigenen Sinn. Jetzt und zunächst interessiert uns die Agonie seines dichterischen Schaffens, jener innere Kampf seines künstlerischen Wesens, der das Erlöschen seiner dichterischen Kraft begleitete: der tragische Inhalt der wenigen Bände seiner ersten »Thalia«. Es handelt sich dabei um eine Reihe von vollendeten und unvollendeten Dichtungen, von Dichtungen höchsten Wertes, aber problematischen Charakters, die eben deshalb den Zugang in den Besitz der deutschen Bildung nicht gefunden haben, um die psychologischen Novellen »Verbrecher aus verlorener Ehre« und »Spiel des Schicksals«, um den unvollendet gebliebenen Roman »Der Geisterseher« und um die ersten Entwürfe des Torso der »Malteser«. Sie bilden, aus der Gefühls- und Ideenwelt des »Don Karlos« geboren, eine innere Einheit und geben, mit ihren letzten Reminiszenzen der Heimatjahre, zugleich den natürlichen Abschluß der nun ins Reich der Reflexion versinkenden Jugendwelt des Dichters.

Welch tiefe Wandlung Schillers dichterisches Wesen eben damals während der Arbeit am »Don Karlos«

durchgemacht hat, wie groß sein Hunger nach Konkretem, nach der wirklichen, der gegebenen Gegenwart geworden war, das offenbart die kleine Posse »Körners Vormittag«. Schiller hat diesen dramatischen Scherz, dem er selber keinerlei literarische Bedeutung beimaß, zu Körners Geburtstag am 2. Juli 1787 entworfen, wie es scheint für ein Dilettantentheater im häuslichen Kreis. Er schildert das liebenswürdig heitere häusliche Durcheinander eines Vormittags des Herrn Oberkonsistorialrats, nichts mehr als ein kleines Fetzchen zufälliger, doch typischer Wirklichkeit, in natürlicher Laune hingeworfen, eine der ganz wenigen dichterischen Äußerungen Schillers, die er aus der Gelegenheit, aus der konkreten Gegenwart geschöpft hat; bezeichnend aber für den Verzicht auf das stoffliche Pathos, zu dem er sich damals, am Anfang seiner wissenschaftlichen Arbeit, selbst gezwungen hat. So ist es doch ein wirkliches Stück Leben Schillers, doppelt wertvoll, weil es eines der wenigen Dokumente für die helle leichte Heiterkeit seines Wesens ist, die er sonst so gern und oft unter der Schwere seines geistigen Ernstes verborgen gehalten hat. Schiller hat die zweifelhafte Gabe des Humors nicht besessen; dazu war sein ganzes Wesen zu wahr. Wohl aber besaß er eine ausgeprägte vis comica, eine gelegentlich bis ins Orgiastische gesteigerte Heiterkeit der Seele, einen offenen Sinn für die Komik, die jeder individuellen Erscheinung und jeder individuellen Situation anhaftet. Er hat in den späteren Übersetzungen und Bearbeitungen von Lustspielen Picards und Gozzis bewiesen, in welchem Maß das Heitere, die versöhnende Leichtigkeit des Spiels seinem Wesen entsprach, sobald ihn einmal die Schwere seines geistigen Ernstes verließ. Das Wirkliche besaß für ihn eine viel größere Leichtigkeit als der Gedanke und rückte sein Wesen immer in die Nähe des Heiteren; wie er die Fülle des Konkreten später, mitten in der hohen Zeit seines Klassizismus,

im »Schiff«, den »Flibustiern«, dem »Seestück« wiederholen wollte, so hat er sich ja noch in den letzten Monaten seines Lebens mit dem Gedanken eines Lustspiels im Geschmack von Goethes Bürgergeneral getragen.

Mit »Körners Vormittag« innerlich verwandt, zwar nicht dem Inhalt, wohl aber dem Stoff und der dichterischen Haltung nach, sind die beiden nach dem Abschluß des »Don Karlos« geschriebenen Novellen »Der Verbrecher aus verlorener Ehre« und »Spiel des Schicksals, ein Bruchstück aus einer wahren Geschichte«. Die erstere erschien unter dem Titel »Verbrecher aus Infamie, eine wahre Geschichte« im zweiten Heft der Thalia vom Jahr 1786, die andere, zweifellos noch in Dresden geschrieben, erschien erst 1789 in Wielands Deutschem Merkur. Beide tragen die Wesensmerkmale der neuen Lebenswende: den Drang nach dem Konkreten, dem Geschichtlichen. Beide sind nicht willkürlich von außen her übernommene Stoffe, bloße Anlässe zur Entwicklung eines Gedankens, wie die »Räuber«, der »Fiesko« und »Don Karlos«; beide sind vielmehr persönliche Erfahrungsmasse, letzte Überreste aus der Zeit der Heimatjahre, nicht Buchweisheit, sondern in lebendiger, konkreter Atmosphäre gehaltene Überlieferung. In ihr erlebt er Stoffelemente der früheren Jahre noch einmal in neuer, konkreter Bildform. Der »Verbrecher aus verlorener Ehre«, stofflich nichts anderes als das alte Thema der »Räuber«, behandelt die Schicksale einer geschichtlichen Persönlichkeit, des Sonnenwirts Wolf, der in den fünfziger Jahren des 18. Jahrhunderts ein im ganzen Herzogtum Württemberg gefürchteter Räuberhauptmann gewesen war, derselbe, dessen Schicksale um die Mitte des 19. Jahrhunderts Hermann Kurz, der Vater der Isolde, in seinem auf den Prozeßakten ruhenden Roman verherrlicht hat. Schiller, der immer der Meinung war, »daß in der ganzen Geschichte des Menschen kein Kapitel unterrichten-

der sei für Herz und Geist, als die Annalen seiner Verirrungen«, hat in der Erzählung vom Sonnenwirt das tragische Schicksal Karl Moors wiederholt, des begabten und wertvollen Menschen, den eigene sittliche Mängel und mehr noch die Gebrechen der sozialen Ordnung auf die Bahn des Verbrechens führen. Aber während ihm das Schicksal des Räubers Moor Impuls zu revolutionären Anklagen in tyrannos gewesen war, ist ihm nun das gleiche Schicksal nur noch Gegenstand des reinen Verstehens, im Sinn der wissend gewordenen »Resignation«. — Auch das »Spiel des Schicksals« ist seinem Gegenstand nach heimatlicher Herkunft. Es ist die bizarre und traurige Geschichte eines der Höflinge Herzog Karl Eugens aus seiner frühen Tyrannenzeit, des gewissenlosen und bigotten Obersten von Rieger, des späteren Kerkerwärters Schubarts auf dem Asperg: ein Spiel der Hofkabale und eine Laune des Absolutismus mehr als des Schicksals. Es ist stofflich das novellistische Gegenstück zu »Kabale und Liebe«, eine Romanze der Günstlingswirtschaft an den deutschen Höfen des 18. Jahrhunderts. Auch dieser Gegenstand, in »Kabale und Liebe« noch so bitter empfunden und formuliert und ganz geladen mit höchster dramatischer Spannung, ist hier reflexiv zersetzt und gefühlsmäßig ausgehöhlt. Schiller, der durch seinen Vater persönliche Beziehungen zu Rieger gehabt hat — er hat ihm 1782 eine Totenklage gewidmet —, hat diesen Gegenstand ursprünglich als persönliche Erfahrung gewertet, als Teil seines eigenen, Karl Eugen genannten Schicksals, aber seine neue geistige Haltung ist auch hier über das Persönliche hinausgeschritten. So sind beide Novellen weniger Dokumente seiner Welt als solche seines Geistes geworden, Meilensteine auf dem Weg seiner geistigen Reife. Beide Dichtungen sind nicht mehr in der Manier Diderots geschrieben, wie die früheren Novellen seiner Stuttgarter und Mannheimer Zeit, nicht mehr subjektiv empfundenes und gedeutetes,

gefühlsmäßig gedeutetes Schicksal, sondern objektiv gesehene und objektiv gestaltete Geschichte, durch Reflexion geadelt, konkretes, nicht mehr empfundenes Leben, Darstellung, nicht Deutung, Darstellung in jener konkreten sprachlichen Substanz, in jener kristallklaren, knappen, sicheren Sprache, der Sprache nicht mehr des Subjekts, sondern des Gegenstandes, die nun nach dem Durchbruch der Reflexion den reinen Wert der Schillerschen Prosa ausmacht.

Heimatlicher Herkunft ist auch der Gegenstand des großen, schließlich unvollendet gebliebenen Romans »Der Geisterseher«, mit dem sich Schiller bis in den Anfang der neunziger Jahre hinein gequält hat. Es handelt sich um ein kleines Stück württembergischer Geschichte, um eine Episode der fürstlichen Hauspolitik, die die Bevölkerung des Landes Jahrzehnte hindurch in Spannung hielt. Der Vater Karl Eugens, Herzog Karl Alexander, der Freund des Prinz Eugen, war zur katholischen Kirche übergetreten, und als der Zufall der Geschichte diesen Fürsten später auf den Thron des Landes berief, war die Erregung im streng und leidenschaftlich lutherischen Volk eine große und tiefe. Mit innerer Angst sprach man von dieser unheimlichen, im Ausland aus rätselhaften Gründen vollzogenen Konversion, ihren Hintergründen und ihren Absichten; und auch nach dem raschen Tod des neuen Herzogs blieb sein religiöses Schicksal, nun noch mehr verdüstert durch die Katastrophe seines Günstlings Jud Süß, Stoff des Interesses und des Gesprächs im ganzen Lande. In Schillers Jugendjahren sprach man noch überall von Karl Alexander, seinem Freund, dem Würzburger Bischof, und seinen Helfershelfern, den Remchingen, Bühler, Hallwachs und Josef Süß Oppenheimer wie von unheimlichen Märchengestalten; der Stoff lag dem Dichter im Blut. Später hat dann Schiller die Geschichte dieser Konversion von seinem Don-Karlos-Erlebnis aus aufgegriffen und interpretiert als ein Beispiel jener unter-

irdischen und ewig unfaßbaren heimlichen Tätigkeit der katholischen Kirche, wie sie die vulgäre Bildung der Aufklärungszeit sich vorstellte. Es war wie eine Variante des düsteren Themas vom Großinquisitor, was nun in ihm lebendig wurde. Er schildert die Geschichte eines deutschen Prinzen seiner Zeit, sinnlich veranlagt und ohne jeden eigenen sittlichen Halt, Protestant, aber in rohen Religionsbegriffen aufgezogen, halbgebildet, aufgeklärt und eben deshalb abergläubisch. Er hat entfernte Aussicht auf Thronfolge, und darum ist er Objekt des Eroberungswillens, der Proselytenmacherei der katholischen Kirche. Während eines Aufenthalts in Venedig fällt der ahnungslose Prinz in die Hände einer im geheimen wirkenden Gesellschaft, die ihn nun durch eine ganze Maschinerie von mystischen, okkulten und betrügerischen Vorgängen, durch ein Gewirr von Liebesabenteuern, gesellschaftlichem Spiel und finanziellen Nöten zu bedrängen und in seinem überkommenen Glauben irr zu machen weiß, bis er schließlich in die Arme der alleinseligmachenden Kirche findet.

Hier bricht der Roman ab. Schiller hat ihn, obwohl die Verleger ihn drängten und ihm goldene Berge versprachen, nie vollendet. Die Cagliostrostimmung lag damals noch immer in der Luft, aber der Helligkeit seines Geistes war sie nicht gemäß; er konnte bestenfalls ein virtuos gehandhabtes Spiel daraus machen, kein Schicksal und namentlich keinen sittlichen Wert. Auch trennte er sich damals innerlich von den überkommenen konfessionellen Vorurteilen, nachdem er sich längst vom orthodoxen Glauben seiner Jugend getrennt hatte. Das Polemische verlor für ihn, der das Konkrete suchte, den Reiz, den es noch zur Zeit der ersten Karlos-Akte für ihn gehabt hatte. Er arbeitete bald mit Unlust an dem Roman und nur, um die Seiten seiner Thalia zu füllen; in seinen Briefen spricht er schließlich mit Widerwillen davon und nennt das Ganze eine Farce.

Dieser plötzlichen und fast leidenschaftlichen inneren Abkehr vom Stoff des Geistersehers liegt ein tiefes persönliches Schicksal zugrunde: das Verhältnis Schillers zur Politik. Schiller besaß von Natur politische Leidenschaft, und die ersten Tragödien sind durchaus und ausschließlich vom politischen Willen getragen. Auch persönlich wäre der Dichter, der den Bruch mit seinem Landesfürsten wagte, zum Politiker, zum Revolutionär geschaffen gewesen, mehr als ein anderer Deutscher seiner Zeit. Aber seit jenem inneren Umbruch, den die »Resignation« bezeichnet, seit dem Sieg der Reflexion war sein Wesen dem Aktiven abgewandt; die Entscheidung für die vita contemplativa in Dantes Sinn war gefallen; er suchte das Konkrete, aber er suchte es nur mehr als Anschauung, als Bild, als Idee. Und gerade damals, in der Leipziger und Dresdener Zeit, nahte sich ihm, dem werdenden Idealisten, der Versucher in der Gestalt des aktiv Politischen. Von seiten der Freimaurer sind damals, wie wir aus seinen Briefen wissen, vielfach Versuche gemacht worden, ihn dem Orden zuzuführen. Schiller wußte, daß vor allem die Weimarer Kreise, auf denen er seine Zukunft aufbauen wollte, daß Karl August, Goethe, Wieland, Herder dem Orden angehörten. Er selber trat gleichwohl nicht bei. Zwar sagt sein Urenkel Alexander von Gleichen-Rußwurm, es sei Familientradition, daß Schiller Freimaurer geworden sei. Aber diese Tradition verliert allen Wert gegenüber positiven Zeugnissen des Gegenteils. Körner, vor dem er keine Geheimnisse hatte, schrieb nach seinem Tod an Karoline von Wolzogen: »Schiller trat weder den Illuminaten noch einem anderen Geheimbund dieser Art bei, obwohl ihm manche Avancen gemacht wurden.« Es waren keine politischen, noch weniger etwa religiöse Gründe, die ihn fernhielten; er mag sogar den meisten Gedanken des Freimaurertums mit Sympathie gegenübergestanden haben. Aber es war sein eigenes Bedürfnis nach innerer

Freiheit, das ihn davon abhielt, sich zu binden. Für ihn, der körperlich wie geistig mit vollem Bewußtsein den Weg zum »Reich der Schatten« ging, hatte schon damals das Aktive jeden Reiz verloren; für den, der in der Idee und aus der Liebe zu leben gewillt ist, gibt es keinerlei Form noch Möglichkeit aktiver Organisation. Der Todgeweihte ist immer einsam, so sehr ihn Blut und Herz zur Gemeinschaft ziehen wollen. Den Weg, den Schiller zu gehen hatte, konnte er nur allein gehen; Bindung wäre für ihn Lüge gewesen. Und so bleibt als Resultat, was Schiller selber von seinem Geisterseher gesagt hat: »Freimäurer ist er, soviel ich weiß, nie geworden.«

»Der Geisterseher« ist, wie die Novellen Schillers, nie in den Bildungsbesitz des deutschen Volkes eingegangen; fast niemand kennt diesen merkwürdigsten aller Konversionsromane. Und doch ist er ein vollendetes Kunstwerk von höchstem Wert, die Freude und das Entzücken jedes Kenners; den »Torso eines vortrefflichen Romans« nennt ihn der erfahrene und kritische Tieck. In keinem anderen Werk gibt Schiller so leuchtende Proben seines dichterischen und mehr noch seines literarischen Könnens. Es ist die erste seiner größeren Dichtungen, die er mit dem neuen Willen zum Konkreten, zum Anschaulichen, zum Wirklichen gefüllt hat; es ist eine Dichtung, die »Welt« im Goetheschen Sinne hat. Die Darstellung ist von verblüffender Sicherheit und Eleganz; die Spannung der so verwickelten Handlung ist oft bis an die Grenzen des künstlerisch Erträglichen geführt; sie nimmt in vielen Einzelheiten Wirkungen des Films vorweg. Die Sprache ist von reinstem, durchsichtigstem Stil, gewandt, flüssig, knapp und einfach, bei aller konkreten Festigkeit von berückendem Wohllaut. Nur eines fehlt dem Kunstwerk, das Gewicht, der innere Ernst, jene gravitas, ohne die man sich Schiller nicht denken kann noch mag. Im Geisterseher ist er seiner geschichtlichen Zeit enger verhaftet

als irgendsonst, jener Zeit, über der noch immer der Schatten Voltaires lag.

Wie »Der Geisterseher«, so ist ihm damals auch noch ein anderer dichterischer Stoff aus der großen Welt des »Don Karlos« erwachsen, die »Malteser«. Kein anderer dichterischer Stoff hat Schiller so lang und so tief beschäftigt, kein anderer ist so häufig in seinem Briefwechsel genannt wie diese unvollendet gebliebene Tragödie. Von den Tagen des »Don Karlos« an bis zur Konzeption des »Wilhelm Tell«, siebzehn lange und inhaltsschwere Jahre, hat Schiller mit diesem gewaltigen Stoff gerungen, ohne ihn schließlich zur Form zu zwingen; kein anderer Gegenstand hielt sein lebendiges Interesse so ausdauernd gefesselt. Man darf sagen, daß die Malteser stofflich der eigentliche Lebensinhalt Schillers in seiner zweiten Lebenshälfte gewesen sind, und daß fast alle seine späteren Dichtungen stofflich und mehr noch formal aus dem Gefühlsinhalt dieser Tragödie gespeist wurden.

Die ersten äußeren Zeugnisse über den Plan der Malteser reichen in die Rudolstädter Monate des Jahres 1788 zurück: der dritte »Brief über den ‚Don Karlos'«, der im Juliheft des Deutschen Merkur von 1788 erschien, spricht von dem Plan als einem schon feststehenden. In Wirklichkeit wurzelt das Interesse an diesem Gegenstand zeitlich viel tiefer: er ist ein Annex zum Marquis Posa.

»... Das ist der kühne
Malteser, Ihro Majestät«

sagt Herzog Alba im 7. Auftritt des 3. Aktes im »Don Karlos«:

»... von dem
Der Ruf die schwärmerische Tat erzählte.
Als auf des Ordensmeisters Aufgebot
Die Ritter sich auf ihrer Insel stellten,
Die Soliman belagern ließ, verschwand
Auf einmal von Alkalas hoher Schule

Der achtzehnjährge Jüngling. Ungerufen
Stand er vor La Valette. ‚Man kaufte mir
Das Kreuz', sagt er, ‚ich will es jetzt verdienen.'
Von jenen vierzig Rittern war er einer,
Die gegen Piali, Ulucciali
Und Mustafa und Hassem das Kastell
Sankt Elmo in drei wiederholten Stürmen
Am hohen Mittag hielten. Als es endlich
Erstiegen wird und um ihn alle Ritter
Gefallen, wirft er sich ins Meer und kommt
Allein erhalten an bei La Valette . . .«

Diese kleine geschichtliche Episode gab ihm den Gegenstand, Ort, Zeit und Kolorit der Malteser ab. Ursprünglich scheint Schiller daran gedacht zu haben, die ihm so liebe Gestalt des Posa auch in den Mittelpunkt der Malteser zu stellen. Aber seine neue und reinere Idee der Gemeinschaft, die Ordnung und Freiheit zu vereinigen suchte, entwertete das Bild des Schwärmers und verlangte andere menschliche Symbole. Und die Gestalt des Großmeisters La Valette, die jetzt das Stück trug und in der sich die Ideengehalte des Großinquisitors wie des Posa vereinigten, duldete keinen zweiten schwächeren Mittelpunkt neben sich. Aus Vertots Geschichte des Malteserordens nahm Schiller damals die Tatsache einer Rebellion der Ritter gegen den Großmeister als das tragische Element der Dichtung, an der er die sittliche Form der Gemeinschaft zu entwickeln suchte. In der Freiheitsidee des »Don Karlos« hatte Schiller den sittlichen Sinn Karl Moors und seiner Rebellion gegen die Gesellschaft ins Positive gewendet; jetzt in den Maltesern sollte die verzerrte Gemeinschaftsform der »Räuber« in ihrem tieferen positiven Gegenstück dargestellt werden, im lebendigen Geist des Opfers, auf dem allein alle Ordnung und alle Gemeinschaft ruhen. An der Idee der Malteser, an der Idee des geistlichen Ritterordens hat sich Schillers politi-

sche Idee fernerhin entwickelt. Zwei Grundkräfte seines Wesens, die soldatische wie die sittliche Leidenschaft, fand er hier verschmolzen, und in ungezählten Varianten hat er diese Einheit durch alle seine späteren Dichtungen geführt. Im »Kampf mit dem Drachen« und in dem Epigramm »Die Johanniter« hat er sie lyrisch formuliert:

»Religion des Kreuzes, nur du verknüpftest in einem Kranze der Demut und Kraft doppelte Palme zugleich.«

So sind damals in den Jahren der reflexiven Läuterung aus dem gleichen Mutterboden des Karlos-Stoffes die Welt des Geistersehers und zugleich ihre Überwindung, die Welt der Malteser erwachsen.

Auch in formal-künstlerischer Hinsicht ist die geplante große Tragödie für Schillers Entwicklung von entscheidender Bedeutung. Noch ehe er sein klassisches Erlebnis hatte, noch ehe er die Antike kennenlernte, hat er, zum erstenmal, einen Stoff von klassischer Form konzipiert. Mit der mittelalterlichen Idee des Ritterordens hat er die ihr immanente Idee der antiken, der politischen Gemeinschaft begriffen. Schon in den ersten Entwürfen hat er die Malteser als Chortragödie antiken Stils gestaltet. Daß es damals beim bloßen Entwurf blieb, das lag an jener Krise der verstärkten Reflexion, unter der er litt. Der Entwurf der Malteser war der Schwanengesang seiner erlöschenden dichterischen Kraft. Die wissenschaftliche, die denkerische Leidenschaft, die ihn damals ergriffen hatte, hat dem wachsenden Kunstwerk Boden und Nahrung entzogen.

Denn schon in der letzten Dresdener Zeit, und im Zusammenhang mit der Frage der neuen Berufswahl, hatte sich Schillers reflexive Kraft nicht nur verstärkt, sondern konkretisiert: er begann damals wissenschaftlich zu arbeiten. Zunächst war, was ihn fesselte, jene alte philosophische Schwärmerei, deren erste Spuren sich schon in der Anthologie für das Jahr 1782 finden,

jener philosophische Briefwechsel zwischen dem Freundespaar Julius und Raphael, jene »Theosophie des Julius«, worin das Resümee seiner vorkantischen philosophischen Periode niedergelegt ist. Ideengeschichtlich betrachtet handelt es sich dabei um rationalistisch gebrochene, pantheistisch formulierte Ausläufer jener mit naturwissenschaftlichen Phantasien durchsetzten Theosophie des württembergischen Pietismus des 18. Jahrhunderts, jener Andreä, Bengel, Rieger, Oetinger, deren Namen aus Mörikes Altem Turmhahn bekannt sind. Offiziell kannte die Karlsschule diese wissenschaftliche Richtung nicht, aber Schiller mochte damals Anregungen dieser Art von einzelnen seiner Professoren, von den protestantisch-theologisch vorgebildeten Abel und Schwab etwa, erhalten haben. Jetzt, in der Karlos-Zeit, im lebendigen Gedankenaustausch mit Körner, dem Rationalisten, hatte sein philosophisches Denken neue Impulse und neue gelockerte Form gewonnen. Wie auch das aller Metaphysik so feindliche philosophische Gespräch im Geisterseher — es ist aus der endgültigen Romanfassung wieder ausgeschieden worden —, so zeigen nun die philosophischen Briefe eine neue geistige Haltung. Das theosophisch-pantheistische Element tritt zurück hinter wesentlich ethische Gedankengänge einer geläuterten Humanität und eine in metaphysischen Dingen kritische Haltung. Von 1786–1789 erschienen die Briefe, an denen Körner mitgearbeitet zu haben scheint, in der Thalia; die letzten führen schon hinüber in die neuentdeckte Welt Kants.

Entscheidender noch als seine philosophische ist seine wachsende historische Tätigkeit für seine geistige Entwicklung geworden; sie griff unmittelbar in die Substanz seines dichterischen Schaffens ein und drückte sie, auch von der Seite des Stofflichen her, unter das neue Gesetz der Reflexion. Zunächst ist es noch die Stoffwelt des Karlos und der Malteser,

die ihn gefesselt hält, das Thema des Glaubenszwangs vor allem und »das ungeheure Schicksal der Provinzen«. Schon 1786 erschien der erste seiner historischen Versuche »Philipp der Zweite, König von Spanien, nach Mercier« im zweiten Heft der Thalia. Damals begann er seine Arbeit am Abfall der Niederlande. 1787 faßte er den Plan, zusammen mit anderen Gelehrten die Geschichte der wichtigsten Rebellionen aus der mittleren und neueren Zeit herauszugeben. Auch hier war es also die Geschichte der menschlichen Verirrungen, das Ungesetzliche, das Anarchistische, das Verbrecherische, was ihn interessierte. 1788 erschien der erste Band der Sammlung, zu dem Schiller selbst aber nichts beigesteuert hat. Das war seine ganze Leistung im Fach der Geschichtswissenschaft, als er nun auszog, sich einen akademischen Lehrstuhl zu erobern. Freilich war es ja nicht der gemeine Wille zur Brotwissenschaft, was ihn auf den neuen Weg trieb, sondern viel mehr noch die innere Not. Als er im Hochsommer 1787 von Dresden nach Weimar zog, war die erste große Lebenskrise abgeschlossen: er hatte auf die Dichtung Verzicht geleistet; sein Geist stand erwartend einer neuen Welt geöffnet, der Wissenschaft.

10. DIE ERSTE WEIMARER ZEIT

Frau Charlotte von Kalb, geb. Marschalk von Ostheim, war zweifellos die begabteste und bedeutendste jener vielen wertvollen Frauen, die damals der deutschen Gesellschaft und dem deutschen geistigen Leben Anregung, Charakter und Richtung gegeben haben. Sie besaß weder die adlige Haltung noch die für Goethe so verhängnisvoll gewordene nervöse Melancholie der Frau von Stein, die letzte Frucht einer großen sterbenden Zeit; sie besaß auch nicht den unwiderstehlichen, hemmungslosen, das neue Jahrhundert verkündenden élan vital jener Karolina

Michaelis, »der bedeutungsvollsten, lust- und schmerzenreichsten Frau der Romantik« [Ehrler], die erst Schlegels, dann Schellings Lebensgefährtin war. Aber sie stand zwischen beiden mitten inne und verband den Adel der einen mit der Kraft der anderen, eine der wenigen Gestalten, die die Tatsache der großen Revolution in ihrem Wesen verkörpern. Sie war das erste große persönliche Echo, das Schiller gefunden hat. Sie hat dem Revolutionär den Weg in die Gesellschaft und damit zum Klassizismus geebnet. Und sie ist ebenso anderen zum Schicksal geworden, nicht zuletzt dem deutschesten aller deutschen Dichter, Jean Paul Richter, und hat ihn, den Philister, den Weg in die ewige revolutionäre Bewegtheit geführt. Schiller hat Charlotte von Kalb leidenschaftlich geliebt, aber mit einer Liebe, die Sache seines Blutes und seines Temperaments, nicht Sache seines Wesens war. Schiller hat der Frau nie Einfluß auf sein Wesen gegeben, weder auf seinen Charakter noch auf seinen Geist. Er bedurfte der Liebe nicht wie Goethe als eines erotischen Impulses, sondern im Gegenteil als eines Mittels der Ruhe, der Entspannung, der bürgerlichen Existenz. So ist auch Frau von Kalb für ihn nur ein Weg in die Gesellschaft, in die bürgerliche Ordnung geworden.

Schiller hatte die Kalbs im Sommer 1784 in Mannheim kennengelernt und hatte von beiden sofort die besten Eindrücke gewonnen. Herr von Kalb war einer der großen Abenteurer des ausgehenden Rokoko, Grandseigneur und Revolutionär, Soldat und Weltbürger in einem. Gleich Lafayette hatte er, im pathetischen Dienst der Freiheit, in Nordamerika für die Unabhängigkeit der Staaten gekämpft. Jetzt war er nach Europa zurückgekehrt, bereit, seinen Degen weiter zu verkaufen. In der Zwischenzeit reiste er, soweit er nicht auf seinen Gütern lebte, mit seiner schönen und geistvollen Frau von einem deutschen Hof an den anderen, überall gern gesehen als guter

Erzähler und welterfahrener Mann, der Sendbote einer neuen Zeit, von der die alte Gesellschaft eben damals das erste ferne Wetterleuchten sah. Leute wie Kalb haben am meisten dazu beigetragen, die beginnende Revolution der deutschen Gesellschaft schmackhaft zu machen. Mit Schiller, dem geborenen Revolutionär, verband ihn und seine Frau der freie, weltoffene Geist und die gleiche weltbürgerliche Gesinnung, nicht zuletzt auch jene Nonchalance in bürgerlichen Dingen, die die wohlhabenden und großzügigen Kalbs von den Steins, Schardts, Imhofs, Wolzogens und Lengefelds und all den anderen, ärmeren und kleinjunkerlichen Angehörigen des Thüringer Adels unterschied. Bei Charlotte war die literarische Verehrung für den jungen interessanten Dichter schon in Mannheim in andere Gefühle übergegangen; ihre geheimen Beziehungen zu Schiller wurden, wie auch ihre späteren Liaisons, von Herrn von Kalb mit überlegener, fast verletzender Gleichgültigkeit ignoriert. Charlotte aber gefiel sich von Anfang an in der Rolle der helfenden Freundin. Schon in Mannheim hatte sie ihm den Weg zu Karl August von Weimar geöffnet. Es war ihr Ehrgeiz, ihren Freund in den Kreis der Weimarer Halbgötter einzuführen. Bei ihren späteren Besuchen in Sachsen mögen Pläne konkreter Art zwischen ihr und Schiller besprochen worden sein. Im Sommer 1787 weilten die Kalbs in Weimar. Ende Juli folgte Schiller dem Ruf der Freundin dorthin. Am Samstag, dem 21. Juli 1787, traf Schiller in Weimar ein, entschlossen, sich dort oder von dort aus seine bürgerliche Existenz zu begründen.

Als Schiller achtundzwanzigjährig nach Weimar kam, war er dort kein Unbekannter. Was literarisch interessiert war, kannte wenigstens seinen Namen. Seine ersten Dramen und eben jetzt der »Don Karlos« hatten von sich reden gemacht und man rechnete den jungen Dichter schon durchaus zu den Großen

des neuen deutschen Schrifttums. In Wirklichkeit war seine Kenntnis in der hohen Weimarer Gesellschaft eine recht fragmentarische. Wieland begönnerte ihn zwar, wie er es jedermann gegenüber zu tun pflegte, und gab sich Mühe, die versäumte Bekanntschaft mit Schillers Werken nachzuholen; Herder hatte, wie Schiller gleich merkte, überhaupt noch nie etwas von ihm gelesen; der Hof und die breitere Gesellschaft hatte von den »Räubern« reden hören. Im allgemeinen und zunächst interessierte der Dichter als der erklärte Freund der Weltdame Charlotte von Kalb; sie zeigte sich mit ihm auf allen Promenaden und in allen Gesellschaften der kleinen Stadt und führte ihn bei den Prominenten, zunächst bei der Herzogin Mutter, der Freundin Wielands, und ihrem Hofe ein. Durch sie gewann er auch die ersten Beziehungen zur vornehmen Bürgerschaft, zu den Beamten der Regierung und zu den Vertretern der Bildung und der Kunst.

Man darf sich den damaligen Schiller nicht, wie es gern in der bürgerlichen Bildungsliteratur des 19. Jahrhunderts geschah, als den Typus des verträumten, weltabgewandten, unerfahrenen und linkischen Dichters vorstellen, als das, was der bürgerliche Jargon unter Idealist versteht. Das Gegenteil ist richtig. Schiller besaß von Natur Form und Haltung; das zeigen seine Dichtungen vom ersten zum letzten Wort. Auf der Karlsschule hatte er eine in äußeren Dingen vorzügliche höfische Bildung genossen; er war in der Hierarchie der gesellschaftlichen Werte ebenso bewandert wie in allen Geheimnissen des höfischen Verkehrs und im ganzen Ehrenkodex gesellschaftlichen Verhaltens. Nur selten bedurfte er in solchen Dingen der Winke der erfahreneren Freundin. Nach außen hin erscheint er schon damals als der gewandte Mensch der guten Gesellschaft, der mit offenen Augen alles sah, alles bewertete und alles berechnete. Dazu kam, daß sich sein Äußeres in

jenen Jahren aufs vorteilhafteste entwickelte; die Komik seiner jugendlichen Erscheinung war geschwunden ebenso wie das äußerlich Ungepflegte, das ihm noch in seiner ersten Leipziger Zeit anhaftete. Über der langen, hageren, steifen Gestalt lag damals schon die ganze Größe und Würde des Fürsten im Reich des Geistes.

Dabei war freilich seine materielle Existenz nach wie vor eine verzweifelte. Er lebte als freier Gelehrter und Schriftsteller in einer guten, für seine Verhältnisse viel zu teuren Junggesellenwohnung, die ihm Charlotte besorgt hatte. Aber er lebte dort in bitterer Armut, von Tee, Bier und Brot, wenn er nicht gezwungen war, seinen Beziehungen zulieb im Klub zu speisen. Seine Einkünfte als Schriftsteller waren gleich Null; seine pekuniäre Lage erbärmlich. Im Winter 1787 besaß er nicht einmal einen Mantel, da Ferdinand Huber den seinen, den er ihm auf die Reise nach Weimar geliehen, wieder zurückforderte. 1795 schrieb er an Goethe: »Ich erinnere mich, wie ich einmal vor sieben Jahren in Weimar saß, und mir alles Geld, bis auf etwa zwei Groschen ausgegangen war, ohne daß ich wußte, woher neues zu bekommen. In dieser Extremität denken Sie sich meine angenehme Bestürzung, als mir eine längst vergessene Schuld der Literaturzeitung übersendet wurde!« Und am 6. Oktober 1787 schreibt er an Freund Huber: »Wenn ich nur ein Mittel wüßte, dir zu Geld zu helfen, mein Lieber, aber da sitz ich und finde keins . . . Ich warte nunmehr mit Schmerzen auf Nachrichten, auch wegen Geld. Das verfluchte Geld! An Crusius schreib ich nächsten Donnerstag, zu Ende des Monats muß ich Geld haben, weil ich da ganz auf dem Sande bin; wenn mich Crusius nicht gleich bezahlen kann, wenigstens zur Hälfte, so geb ich meine Niederlande besonders heraus bei einem anderen Buchhändler und arbeite noch an einer anderen Verschwörung . . .« So arbeitete er wie immer unter der Peitsche der Not,

und wo er methodisch forschen wollte, sah er sich genötigt, seine Stoffe dem Publikum zu Dank zu suchen. Daß die Verleger mit dem berühmten Mann nichts anzufangen wußten, der immer nur Vorschüsse verlangte und sie dann mit dem Manuskript im Stiche ließ, ist begreiflich; mit einem nach dem anderen verdarb er es, bis er endlich 1794 an den genialen, großzügigen Cotta geriet. Nach außen freilich merkte man nichts von der bitteren Not. Schon im Winter 1787 hielt er sich, gewiß weniger der Bequemlichkeit wegen als aus Gründen seiner sozialen Stellung, einen Diener, während er selber kaum zu essen hatte. In den Klubs trat er als Herr auf, spielte den unvermeidlichen Whist oder kneipte mit Ridel, dem Erzieher des Erbprinzen, oder mit dem Herrn von Knebel, dem Freund Goethes. Gelegentlich zeigte er sich in der Komödie, auf der Redoute oder einem der in Weimar noch immer blühenden literarischen Tees. Aber auch dies gesellschaftliche Leben entsprang für ihn keinem inneren Bedürfnis, sondern der Berechnung. Es galt, sein persönliches wie sein geistiges Bild jener Gesellschaft vertraut zu machen, die sich schon längst mit den Spitzen des deutschen Geisteslebens identifiziert hatte.

Es war die geistige Art Goethes, die damals die ganze Weimarer Gesellschaft beherrschte. Schiller fühlte das sehr wohl, und schon nach dem ersten Zusammensein mit Major von Knebel schrieb er an Körner: »Goethens Geist hat alle Menschen, die sich zu seinem Zirkel zählen, gemodelt. Eine stolze philosophische Verachtung aller Spekulation und Untersuchung, mit einem bis zur Affektation getriebenen Attachement an die Natur und einer Resignation in seine fünf Sinne, kurz eine gewisse kindliche Einfalt der Vernunft bezeichnet ihn und seine ganze hiesige Sekte. Da sucht man lieber Kräuter oder treibt Mineralogie, als daß man sich in leeren Demonstrationen verfinge . . .« Und in diesen Kreis trat nun der

so ganz anders geartete Schiller. »Die Weimarer Gesellschaft ihrerseits fühlte den Gegensatz nicht weniger. Der neue Ankömmling sammelte weder Blumen noch Steine, brachte weder Kupferstiche noch Gemmen mit, er hatte keine niedlichen Singspielchen geschrieben noch herzerweichende Romane. Seine Poesie und Prosa hatte etwas Unheimliches. Immer Verschwörungen! Räuber! Banditen! bürgerliche Revolutionäre! Fiesko! Rienzi! Pazzi! Bedemar! italienische Attentate! niederländische Revolution! spanische Hausrebellion! Kein Prinz und keine Prinzessin war in seinen Stücken des Lebens sicher. Die Bürgerlichen hatten bei ihm immer recht. Seine neueste Entdeckung war ein liberaler, fast radikaler Prinz an dem Hof jenes Philipps II., der als Vorbild aller kleinen und großen Autokraten gelten mochte, — ein Prinz, der dem Vater die Gemahlin streitig macht, die ganze bisherige politische Ordnung haßt, alles über den Haufen werfen will, um die Welt vom Throne herab — nach den Ideen der französischen Revolution — völlig umzugestalten . . .« [Baumgartner 2, 41.]

Wäre Schiller nicht durch eine Dame von Welt in Weimar eingeführt worden, und wäre nicht Herder für ihn eingetreten, der, selbst ein Revolutionär, nach der Lektüre des »Don Karlos« die tiefe Verwandtschaft mit Schiller erfühlt hatte, so hätte Schiller keinen Boden in der neuen Wahlheimat gefunden. So aber nahm man ihn hin, und nach kurzem inneren Widerstand ließ sich die ganze Gesellschaft Weimars von der Suada seines Wortes und mehr noch von der unwiderstehlichen Kraft seiner Persönlichkeit gefangennehmen. Und es waren gerade die unbedingt Goethegläubigen, wie Knebel und Frau von Stein, die seinen Wert zuerst erkannt und anerkannt hatten.

Schiller bewegte sich in dieser Gesellschaft mit jener unbedingten Souveränität des Geistes, die er allen

Menschen und allem Menschlichen gegenüber besaß. Die Briefe, die er in den ersten Monaten seines Weimarer Aufenthalts an Körner und Huber richtete, sind das Beste, was je über den Weimarer Kreis geschrieben wurde und geschrieben werden konnte, und es ist ein trauriges Zeichen für die deutsche Bildung, daß diese Briefe nicht, statt der üblichen Weimarer Legenden, in jedem deutschen Schulbuch abgedruckt stehen. Sie sind zudem echtester Schiller. Noch klingen die Melodien des »Karlos«-Stiles nach, in den Adjektiva vor allem; »erstaunlich« ist noch immer sein Lieblingswort, ein echt Schillersches Wort, hintergründig und wissend, ein Wort der offenen Augen, das nun auch im Jargon der Gesellschaft das »unendlich« des Sturm und Drang verdrängen sollte. Aber über diese »Karlos«-Stimmung liegt nun eine »erstaunliche« Helligkeit des Verstandes ausgebreitet, eine wahrhaft profunde Menschenkenntnis, ein Urteil von einer Tiefe und Billigkeit, wie sie kein zweiter Philosoph und kein zweiter Dichter der Menschheit je besessen hat. Diesem klaren, verstehenden Auge blieb nichts an dieser ganzen mannigfaltigen Gesellschaft verborgen, kein Mangel und kein Vorzug.

Goethe weilte damals noch in Italien, und was Schiller von ihm zu berichten wußte, war nur die Wirkung, die der Titan auch jetzt, da er stiller und fremder geworden, noch immer auf seinen Kreis ausübte. »Ich habe am 28. August [1787] Goethens Geburtstag mitbegehen helfen, den Herr von Knebel in seinem Garten feierte, wo er in Goethens Abwesenheit wohnt. Die Gesellschaft bestand aus einigen hiesigen Damen, Vogts, Charlotten und mir. Herders beide Jungen waren auch dabei. Wir fraßen herzhaft, und Goethens Gesundheit wurde von mir in Rheinwein getrunken. Schwerlich vermutete er in Italien, daß er mich unter seinen Hausgästen habe, aber das Schicksal fügt die Dinge gar wunderbar.« — Auch Herzog Karl August war fern; er lebte viel in Potsdam, mit Politik be-

schäftigt, oder reiste als »Kurier des Fürstenbundes«, wie Goethe spottete, an den deutschen und europäischen Höfen umher. Die Herzogin fehlte gleichfalls; nur gelegentlich weilte sie in Weimar, und Schiller sah sie nur auf einem Spaziergang: »Es ist eine schöne und edle Figur, aber viel Stolz und Fürstlichkeit im Gang.« Bei der Herzogin Mutter dagegen hatte ihn Frau von Kalb gleich zu Beginn seines Aufenthalts eingeführt. Sie als die einstige Gründerin des Musenhofs huldigte dem aufsteigenden literarischen Stern, obwohl ihr innerlich, der typischen Dame des ancien régime, der ernste Revolutionär nicht gefiel; mit seinem »Don Karlos« wußte sie nichts anzufangen, so sehr ihn Herder lobte. Aber Schiller war der Kavalier ihrer Freundin Charlotte von Kalb, und sie behandelte ihn mit Distinktion, und ihre vertraute Hofdame, das bucklige Fräulein von Göchhausen — mokant nennt sie Schiller — brach dem Dichter sogar eine Rose. Was sonst sich am Hof bewegte, fand Schillers offene Verachtung. Es sind ihm nur »flache Kreaturen«, trotz aller Empfindsamkeit, die sie zu spielen wußten. »Die beste unter allen war Frau von Stein, eine wahrhaftig eigene interessante Person, von der ich begreife, daß Goethe sich so ganz an sie attachiert hat. Schön kann sie nie gewesen sein, aber ihr Gesicht hat einen sanften Ernst und eine ganz eigene Offenheit. Ein gesunder Verstand, Gefühl und Wahrheit liegen in ihrem Wesen. Die Frau besitzt vielleicht über tausend Briefe von Goethe und aus Italien hat er ihr noch jede Woche geschrieben. Man sagt, daß ihr Umgang ganz rein und untadelhaft sein soll.« Viel wichtiger waren ihm die geistigen Größen Weimars, Wieland und Herder vor allem, über denen damals schon für den deutschen Gebildeten der Schimmer einer fast mythischen Geltung lag. Wieland bezauberte ihn durch seine menschliche Liebenswürdigkeit, Herder durch das »Sirenenhafte« seiner geistigen Anregung. Aber keinem gab er sich gefangen.

Zwischen ihm und Wieland trat nach anfänglicher gegenseitiger Begeisterung bald eine spürbare Entfremdung ein; und mit Herder, dem Verbitterten, vermochte auf die Dauer kein Mensch zu leben. Goethe hat diesen beiden Freunden seiner Jugend nicht nur die ritterliche Treue bewahrt, die ihm immer eigen war, sondern auch eine lebendige Neigung, gemischt mit der Melancholie der Erinnerung. Zwischen Schiller und den beiden stand die Wende der Zeit. Sie gehörten anderen Generationen an. Schiller hat die künstlerische Größe Wielands und die geistige Größe Herders gefühlt, verstanden und anerkannt. Aber er fühlte und verstand auch ihre Schwächen. Von Wieland trennte ihn die alte Zeit, das ancien régime, das Rokoko, das Lockere, Spielerische, Unernste der Gesinnung. Damals war Blumauer Wielands Leidenschaft, der Wiener Jesuit und Satiriker. Aber was sollte Schiller der travestierte fromme Aeneas? Die allzu leichte Begeisterungsfähigkeit Wielands machte ihn stutzig. »Ich selbst habe die Erfahrung gemacht«, schreibt er damals, »durch welchen wenigen Aufwand er zu erobern ist. Diese Inkonsequenz und diese Wandelbarkeit der Laune erkennt er selbst und kann, wie mir Reinhold [Wielands Schwiegersohn] sagt, in der folgenden Stunde abbitten und schmelzen wie ein Kind. Aber ich mag mit solch einem Menschen nicht leben. Wieland hat eine gar sonderbare Neigung, um Fürsten zu wohnen. Reinhold und seine Tochter versichern mir, daß sie vorzüglich der Pracht der Möblierung zuzuschreiben sei, die er in ihren Zimmern finde. Für dieses hat er eine ganz besondere Schwäche. Etwas natürlich tut doch die Eigenliebe. Was ihn z. B. an die alte Herzogin attachiert, ist die Freiheit, die er sich bei ihr erlauben darf — neben ihr auf dem Sofa zu schlafen. Man sagt, er soll ihr schon auf das Heftigste widersprochen und einmal das Buch an den Kopf geworfen haben. Ich kann nicht bezeugen, ob das letztere wahr ist, wenig-

stens sieht man die Beule nicht mehr.« Was ihn am meisten an Wieland fesselte, war das schöne und gemütvolle Familienleben, das er führte; eine Zeitlang hat er ernstlich daran gedacht, eine der Wielandschen Töchter zu heiraten.

Was ihn von Herder trennte, bei aller tiefen Verehrung für den unermeßlichen Ideenreichtum dieses Denkers, war nicht, wie man schon gemeint hat, Herders Feindschaft mit Kant. Es war wiederum wie bei Wieland die Inkongruenz geistigen und menschlichen Wesens. Die verstiegene, gesellschaftsunfähige Art des Herderschen Ehepaares, die gleichsam immer auf Stelzen ging, konnte ihm nicht gefallen, der sich selber alle Mühe gab, das Pathos abzulegen. »Herder und seine Frau leben in einer egoischen Einsamkeit und bilden zusammen eine Art von heiliger Zweieinigkeit, von der sie jeden Erdensohn ausschließen. Aber weil beide stolz, beide heftig sind, so stößt diese Gottheit zuweilen unter sich selbst aneinander. Wenn sie also in Unfrieden geraten sind, so wohnen beide abgesondert in ihren Etagen, und Briefe laufen Treppe auf, Treppe nieder, bis sich endlich die Frau entschließt, in eigener Person in ihres Ehgemahls Zimmer zu treten, wo sie eine Stelle aus seinen Schriften rezitiert, mit den Worten: ‚Wer das gemacht hat, muß ein Gott sein, und auf den kann niemand zürnen.‘ — Dann fällt ihr der besiegte Herder um den Hals und die Fehde hat ein Ende. Schlechter freilich sind diese Gottheiten bestellt, wo sie wieder an die Sterblichkeit grenzen.« Und er erzählt von den ewigen wirtschaftlichen Nöten der großzügigen Frau Generalsuperintendentin und schließt: »Preiset Gott, daß ihr nicht unsterblich seid!«

Viel besser als mit den Halbgöttern Weimars verstand sich Schiller mit der zweiten geistigen Garnitur der Residenz. Mit Knebel, dem hochgebildeten Offizier, der in seinen Mußestunden lateinische Lyriker übersetzte, und mit Ridel, dem Prinzenerzieher, war

er bald befreundet, auch mit den Geheimräten Voigt und Schmidt, die als bloße Referenten für den abwesenden Herrn regierenden Minister Goethe die Geschäfte führten, indes dieser sein schönes Gehalt, zeichnend und dichtend, in Italien verzehrte. Besonderes Interesse nahm er an dem gewandten aber eiskalten Geschäftsmann Bertuch, dem Verleger und Fabrikanten, dem Todfeind Herders. Am meisten aber zog es ihn nach dem nahen Jena, wo er in einigen der Professoren »unabhängige Leute« fand, die sich »um keine Fürstlichkeit zu kümmern« brauchten und bei denen er Verständnis für seine eigene dichterische Art fand. Das waren Männer wie Schütz, Hufeland, Döderlein, Griesbach und vor allem der Prophet Kants, der Philosoph Reinhold, früher katholischer Priester, jetzt Wielands Schwiegersohn und Professor in Jena, dieselben Männer, mit denen er später als Kollege freundschaftlich zu verkehren pflegte.

Das also war der Zirkel, in dem Schiller künftighin sein Leben zu führen und zu beschließen gedachte. Denn so dunkel noch die Zukunft vor ihm lag, dies war ihm klar, daß er seine Existenz in Weimar oder dem nahen Jena begründen wollte. In welcher Form, war noch immer zweifelhaft. Zwar bereitete er sich für ein akademisches Lehramt als Historiker vor. Aber mit dem Herzen war er nicht bei der Sache. Viel lockender war für ihn die zweite Möglichkeit, die einer Wiederaufnahme der rein publizistischen Tätigkeit. Wieland machte ihm das Angebot einer engeren Zusammenarbeit: die Thalia Schillers und Wielands Deutscher Merkur, die beide am Eingehen waren, sollten zusammengelegt und in gemeinsamer Arbeit herausgegeben werden. Die wirtschaftliche Kalkulation schien nicht ungünstig; aber die gemeinsame Arbeit scheiterte an der Divergenz der Ideen und Absichten. Schiller dachte wohl damals schon an eine geistig führende Zeitschrift wie die späteren Horen, Wieland dagegen mehr an ein populäreres Organ für

die gebildeten deutschen Stände im Sinn des Maurertums. Der Plan zerschlug sich also, und Schiller kehrte mit innerem Widerwillen zum Gedanken der akademischen Tätigkeit zurück. Daneben beschäftigte ihn immer lebhafter der Plan einer Heirat. Denn mit dem festen Beruf sollte auch die feste bürgerliche Existenz, das eigene Heim, verknüpft sein. Er wollte endlich seßhaft werden. Mit Neid dachte er damals an den anderen, dem scheinbar alles so leicht geglückt war. »Dieser Mensch«, schreibt er an Körner, »dieser Goethe ist mir einmal im Wege, und er erinnert mich so oft, daß das Schicksal mich hart behandelt hat. Wie leicht ward sein Genie von seinem Schicksal getragen, und wie muß ich bis auf diese Minute noch kämpfen!« Und er schließt mit dem Stoßseufzer: »Könntest du mir innerhalb eines Jahrs eine Frau von zwölftausend Thalern verschaffen, mit der ich leben, an die ich mich attachieren könnte, so wollte ich Dir in fünf Jahren eine Frideriziade, eine klassische Tragödie und weil Du doch so darauf versessen bist, ein halb Dutzend schöner Oden liefern — und die Akademie in Jena möchte mich dann im Asch lecken.« Aber die Zeit drängte, die Verlobung mit der mittellosen Charlotte von Lengefeld war erfolgt, die adligen Verwandten waren wie Charlotte von Kalb für die Professur und Schiller ließ sich, wie er selbst sagte, »übertölpeln«.

Am 18. Juni 1788 war Goethe aus Italien heimgekehrt. Am 7. September traf er erstmals mit Schiller zusammen: er besuchte zusammen mit Frau Herder und Frau von Stein die Lengefelds in Rudolstadt, bei denen Schiller zu Gast war. Einen Tag lang waren sie zusammen, das heißt, Goethe erzählte von Italien, und Schiller hörte zu. An Körner berichtete er und schloß: »Im Ganzen genommen ist meine in der Tat große Idee von ihm nach dieser persönlichen Bekanntschaft nicht vermindert worden; aber ich zweifle, ob wir einander je sehr nahe rücken werden . . . Er ist

mir (an Jahren weniger als an Lebenserfahrung und Selbstentwicklung), so weit voraus, daß wir unterwegs nie mehr zusammenkommen werden.« Auch in Weimar, wohin Schiller von Rudolstadt aus zurückkehrte, kam es zu keiner Annäherung. Man traf sich in Gesellschaften, denn beider Freundeskreise waren dieselben, aber man verkehrte nicht miteinander. Goethe war fremd und verschlossen aus Italien heimgekehrt und litt unter dem beginnenden Bruch mit Frau von Stein. Schiller war zu stolz, den ersten Schritt zu tun. Eine Woche nach dem Rudolstädter Zusammentreffen war in der Jenaischen Allgemeinen Literaturzeitung seine Egmont-Rezension erschienen, ein literarisches und politisches Meisterwerk. Dem Stoff nach war Schiller, der an dem »Abfall der Niederlande arbeitete, wohl zu einer Besprechung befugt; und über die dramatische Kunstform zu urteilen, hatte er wohl ein Recht, der damals schon als der erste Dramatiker Deutschlands galt. Schiller lobte die Dichtung, aber er zeigte auch, wenngleich mit aller Hochachtung und unendlich fein und diplomatisch, die schweren Mängel auf, an denen das Stück litt. Goethe scheint die Rezension tief getroffen zu haben; er schwieg darüber. Erst viel später hat er über seinen damaligen Zustand berichtet: wie er sich in Italien so sehr gewandelt und als ein Fremder heimgekehrt, sich wie unter Fremden gefunden habe; wie Schillers später Sturm und Drang noch einmal die reine Bildung zu stören drohte. »Man denke sich meinen Zustand! Die reinsten Anschauungen suchte ich zu nähren und mitzuteilen, und nun fand ich mich zwischen Ardinghello und Franz Moor eingeklemmt.« Von Schillers innerer Wandlung wußte er noch nichts; selbst die damals erschienenen »Götter Griechenlands«, die doch Goethe so verwandt waren, belehrten ihn nicht.
Auch Schiller schwieg. Je mehr die gemeinsamen Freunde zwischen beiden zu vermitteln suchten, desto verschlossener hielt er sich selbst. Nur in den Briefen

an Körner kam es zu explosiven Ausbrüchen seiner damaligen Stimmung: »Oefters um Goethe zu sein, würde mich unglücklich machen: er hat auch gegen seine nächsten Freunde kein Moment der Ergießung, er ist an nichts zu fassen; ich glaube in der Tat, er ist ein Egoist in ungewöhnlichem Grade. Er besitzt das Talent, die Menschen zu fesseln, und durch kleine sowohl als große Attentionen sich verbindlich zu machen; aber sich selbst weiß er immer frei zu behalten. Er macht seine Existenz wohltätig kund, aber nur wie ein Gott, ohne sich selbst zu geben — dies scheint mir eine konsequente und planmäßige Handlungsart, die ganz auf den höchsten Genuß der Eigenliebe kalkuliert ist. Ein solches Wesen sollten die Menschen nicht um sich herum aufkommen lassen. Mir ist er dadurch verhaßt, ob ich gleich seinen Geist von ganzem Herzen liebe und groß von ihm denke. Ich betrachte ihn wie eine stolze Prüde, der man ein Kind machen muß, um sie vor der Welt zu demütigen. Eine ganz sonderbare Mischung von Haß und Liebe ist es, die er in mir erweckt hat, eine Empfindung, die derjenigen nicht ganz unähnlich ist, die Brutus und Cassius gegen Caesar gehabt haben müssen; ich könnte seinen Geist umbringen und ihn wieder von Herzen lieben.«

Inzwischen war der Abfall der Niederlande erschienen; ein glänzend geschriebenes, geistvoll gefaßtes Werk rückte den Dichter in die erste Reihe der Gelehrten historischen Fachs. Und am 9. Dezember 1788 überreichte Goethe seinem Herzog folgendes »Gehorsamste Promemoria«: »Herr Friedrich Schiller, welchem Serenissimus vor einigen Jahren den Titel Rat erteilt, der sich seit einiger Zeit teils hier teils in der Nachbarschaft aufgehalten, hat sich durch seine Schriften einen Namen erworben, besonders neuerdings durch eine Geschichte des Abfalls der Niederlande Hoffnung gegeben, daß er das historische Fach mit Glück bearbeiten werde. Da er ganz und gar

ohne Amt und Bestimmung ist, so geriet man auf den Gedanken, ob man selbigen nicht in Jena fixieren könne, um durch ihn der Akademie neue Vorteile zu verschaffen. — Er wird von Personen, die ihn kennen, auch von seiten des Charakters und der Lebensart vorteilhaft geschildert, sein Betragen ist ernsthaft und gefällig und man kann glauben, daß er auf junge Leute guten Einfluß haben werde. — In diesen Rücksichten hat man ihn sondiert und er hat seine Erklärung dahin gegeben: daß er eine außerordentliche Professur auf der Jenaischen Akademie anzunehmen sich wohl entschließen könne, wenn auch selbige vorerst ihm ohne Gehalt konferiert werden sollte.« Am 15. Dezember erfolgte seine vorläufige Ernennung. Die Würfel waren gefallen.

Baumgartner stellt in seinem großen Goethebuch die Sache so dar, als habe Goethe den ihm unbequemen Schiller einfach aus Weimar entfernen und ihn durch einen akademischen Beruf vom dichterischen fernhalten wollen. Das ist zweifellos falsch. Es waren in erster Linie Schillers neue Verwandten aus dem Thüringer Adel und die Freunde der Frau von Kalb, die den alten Plan nun endlich zur Durchführung brachten. Nach Schillers Briefen war es namentlich Geheimrat Voigt, der die Sache betrieben hatte. Und wenn Goethe sie förderte, so tat er dies einzig und allein mit Rücksicht auf die Lengefelds und ihren Anhang, mit dem er eng verbunden war, und aus dem sachlichen Grund eine erste Kraft für die Jenenser Universität zu gewinnen. An Körner schrieb Schiller damals: »Vor einer Stunde schickt mir Goethe das Reskript aus der Regierung, worin mir vorläufige Weisung gegeben wird, mich darauf einzurichten. Man hat mich hier übertölpelt, Voigt vorzüglich, der es sehr warm beförderte. Meine Idee war es ja fast immer, aber ich wollte wenigstens ein oder einige Jahre zu meiner besseren Vorbereitung verstreichen lassen. Eichhorns Abgang aber macht es gewisser-

maßen dringend.« Das war der Sachverhalt. Für übertölpelt hielt sich Schiller nur in einem Punkte, dem finanziellen. Er bekam die Professur ohne Gehalt, nicht aus Schikane, sondern aus etatsrechtlichen Gründen, und war auf die zweifelhaften Einnahmen aus den Kollegiengeldern angewiesen. Er, der um jeden Pfennig mit der Feder kämpfen mußte, hatte zunächst von der neuen Würde nur neue Kosten, für den Umzug, den Hörsaal, den erst zu erwerbenden Magister philosophiae. Die Einnahmen und damit die Befreiung von der drückenden Schuldenlast standen erst in weiter Ferne zu erwarten. Und dennoch nahm er an. Er erkaufte sich damit die Möglichkeit der Heirat. Der erste Schritt in die ersehnte bürgerliche Existenz war getan.

11. EHESCHLIESSUNG UND PROFESSUR

Goethe hat später gelegentlich mit Bewunderung und stiller Scheu von der unheimlichen Schnelligkeit gesprochen, mit der Schiller sich geistig entwickelte; jedesmal wenn er ihn getroffen, sei er ein anderer, ein reiferer gewesen. Diese ungeheure Leidenschaft der Entwicklung, dies stürmische Vorwärtsdrängen des Geistes gehört zu Schillers eigensten Wesensmerkmalen. Uns freilich, die wir dank einer unzulänglichen Schulung gewohnt sind, den Dichter nicht als ein Ganzes, sondern nur fragmentarisch in einzelnen seiner Werke zu begreifen, nicht in seiner lebendigen Entwicklung, sondern als fertiges Bild, uns bleibt dieser Charakterzug des Schillerschen Geistes meist verborgen. Sobald wir uns aber zwingen, die Dichtung nicht mehr als Einzelheit, als einmaliges fertiges Kunstwerk zu verstehen, sondern als Dokument menschlichen Lebens und als Phase der Entwicklung, dann verspüren wir etwas von dem gewaltigen Rhythmus der Seele, der diese Schöpfungen getragen hat. Noch sind es kaum zwei Jahre, daß

Schiller nach der Flucht aus Mannheim, mitten unter der Arbeit am »Don Karlos«, den Durchbruch ins Reflexive vollzogen hat, und schon steht er mit dem Beginn des Weimarer Aufenthalts wieder vor einer neuen Lebenswende seines Geistes: er erobert die Geschichte und in der Geschichte das Konkrete. Zunächst freilich war für Schiller, wie wir gesehen haben, die Hinwendung zur Geschichte eine bloße Berufsfrage, eine Frage seiner bürgerlichen Existenz, und als solche in erster Linie hat er sie selbst genommen, wenn er mit Körner davon sprach. »Deine Geringschätzung der Geschichte kommt mir unbillig vor«, schreibt er ihm am 7. Januar 1788. »Allerdings ist sie willkürlich, voll Lücken und sehr oft unfruchtbar, aber eben das Willkürliche in ihr könnte einen philosophischen Geist reizen, sie zu beherrschen; das Leere und Unfruchtbare einen schöpferischen Kopf herausfordern, sie zu befruchten und auf dieses Gerippe Nerven und Muskeln zu tragen.« Auch hat er, den damals schon der kranke, zerfallende Körper zwang, zu rechnen, wohl zu kalkulieren gewußt. »Mit der Hälfte des Werts, den ich einer historischen Arbeit zu geben weiß, erreiche ich mehr Anerkennung in der sogenannten gelehrten und in der bürgerlichen Welt als mit dem größten Aufwand meines Geistes für die Frivolität einer Tragödie. Glaube nicht, daß dieses mein Ernst nicht sei, noch weniger, daß ich dir hier einen *fremden* Gedanken verkaufe. Ist nicht das *Gründliche* der Maßstab, nach welchem Verdienste gemessen werden? Das *Unterrichtende*, nämlich das, welches sich dafür ausgibt, von weit höherem Range als das bloß Schöne oder Unterhaltende? So urteilt der Pöbel — und so urteilen die Weisen. Bewundert man einen großen Dichter, so verehrt man einen Robertsohn — und wenn dieser Robertsohn mit dichterischem Geist geschrieben hätte, so würde man ihn verehren und bewundern. Wer ist mir Bürge, daß *ich* das nicht einmal können

werde – oder vielmehr – daß ich es den Leuten werde glauben machen können?« Aber schon wenige Wochen nach diesem fast geschäftlichen Kalkül denkt er viel positiver von der getroffenen beruflichen Entscheidung: »Du glaubst kaum«, schreibt er am 6. März an Körner, »wie zufrieden ich mit meinem neuen Fach bin. Ahnung großer unbebauter Felder hat für mich so viel reizendes. Mit jedem Schritte gewinne ich an Ideen, und meine Seele wird weiter mit ihrer Welt.« Nun erlebte er das Historische; die Berufsfrage wird ihm zu einer neuen Lebenskrisis. Immer wieder ist es das Erlebnis des Wirklichen, des Geltenden, was er sucht, die Idee. Aber er sucht das Wirkliche nun nicht mehr in der Reflexion, sondern in der Geschichte; nicht mehr im Gedanklichen, Spekulativen, sondern im Bild, in der Gestalt. Der Hunger nach dem Konkreten freilich bleibt getragen von der Reflexion, vom Willen zur Idee. Das Geschichtliche wird nicht positivistischer Selbstzweck; es wird ihm Typus und Kanon zur Deutung des Wirklichen und Einmaligen von der Idee aus. Die Geschichte ist für ihn nur der Weg der Reflexion aus dem Abstrakten ins Ästhetische. Er betritt die Vorhalle seines Idealismus.

Wie vor zwei Jahren beim Durchbruch des Reflexiven, so ist es auch jetzt wieder die lyrische Kraft, in der das neue Erlebnis erstmals Form gewinnt. Vor zwei Jahren hatte er auf den Sieg der Reflexion lyrisch in doppelter Form geantwortet: in der negativen »Freigeisterei der Leidenschaft« und in der positiven, erfüllenden und deutenden »Resignation«. Jetzt antwortet er auf das neue Geschichtserlebnis wiederum in doppelter, sich ergänzender lyrischer Form: in den »Göttern Griechenlands« und in dem großen Lehrgedicht »Die Künstler«. Die »Götter Griechenlands« schrieb er in seinen ersten Weimarer Monaten; sie erschienen in Wielands Deutschem Merkur, im Märzheft des Jahres 1788. »Die Künstler« konzipierte und

begann er in den glücklichen Monaten seines Rudolstädter Aufenthalts und schloß sie ab im Februar 1789. Zwischen beiden Dichtungen liegen die entscheidenden Schritte der Verlobung und der getroffenen Berufswahl.

Der erste geschichtliche Gegenstand, an dem sich Schillers historisches Interesse persönlich verdichtete zu einer lebendigen Innenschau, war das Bild des alten Hellas. Die Stoffmasse des »Don Karlos« und des »Abfalls der Niederlande«, womit er in seinen konkreten wissenschaftlichen Studien noch immer und vorzugsweise beschäftigt war, war für ihn kein Gegenstand des neuen Erlebens, kein Geschichtserlebnis im neuen Sinn des Worts, sondern vielmehr ein caput mortuum eines vergangenen Lebensprozesses, letzter Ausdruck und letzter Sinn seiner revolutionären Epoche. Sein erstes lebendiges Geschichtserfühlen wandte sich sofort dem Prototyp aller Geschichte zu, dem Bild des klassischen Altertums. Wie jedem Deutschen seit den Tagen des Humanismus war ihm diese Stoffmasse schulmäßig geläufig; er kannte sie von der Schule her, so wie sie etwa Sulzer formuliert und Winckelmann und Lessing belebt und vertieft hatten, als überkommenen Gegenstand des Wissens und Regel des Geschmacks. Jetzt, da er anfing Geschichte selber zu begreifen als eine der Urformen geistigen Lebens, wurde ihm der Gegenstand der Schule eine fast dramatisch empfundene Gegenwart. Mit den äußeren Formen vergangenen geschichtlichen Lebens begriff er nicht nur ihren inneren Sinn, sondern in erster Linie ihre historische Distanz, ihre Tiefenperspektive in der seelischen Landschaft, ihre Tragik des Vergehens. Der Leichengeruch, der allem Geschichtlichen anhaftet, war das erste, was er erfuhr und was ihn innerlich tief berührte: er begriff die Geschichte als Elegie, als klagende Rückschau. Und er erfaßte darin zugleich die Doppelexistenz alles geschichtlichen Wesens: die fiktive Wirklichkeit eines Untergegangenen, Ent-

schwundenen in der neuen Gegenwart der wortgewordenen, der mythischen Geschichte. Die tiefe Wahrheit:

Was unsterblich im Gesang soll leben,
Muß im Leben untergehen —

diese einzige und eigentliche Wahrheit der Geschichte, die ihn sein ganzes ferneres Leben hindurch begleitet hat, die Idee der Geschichte als einer »Nänie«, eines »Klaglieds im Mund der Geliebten« hat damals Besitz von ihm ergriffen. Erst seit Schiller, seit seinen »Göttern Griechenlands«, ist das klassische Altertum im deutschen Geistesleben elegisch verstanden worden, und alle, die ihm im inneren Dienst der Antike auf diesem Weg gefolgt sind, die Hölderlin, Platen, Hamerling und die ungezählten bis herauf zu Silvio di Casanova, haben, wie Schiller, das Wesen der Antike elegisch und in dieser einzig möglichen Form als gegenwärtiges Leben zu verstehen und zu gestalten gesucht. Nicht Goethes [so unendlich viel antiker empfundene] »Römische Elegien«, sondern Schillers »Götter Griechenlands« haben dem deutschen Geist den Weg der Rückschau ins antike Wesen geöffnet. Der tiefere Sinn, der sich in den Göttern Griechenlands ausspricht, der neue Begriff des Mythischen, der Glaube an das Fortleben der Dinge im Wort, wurde damals nirgends verstanden. Man verstand das Gedicht als einen Hymnus auf die kanonische Form, wie sie im Bildmaterial der Antike lebendig war, als eine Verherrlichung der dichterischen Kraft der alten Mythologie; noch mehr aber empfand man es in seinem negativen Sinn als einen Angriff auf das orthodoxe Christentum und mißverstand es als die von Schiller gar nicht gemeinte Aufforderung zur Rückkehr in die versunkene Welt des heidnischen Polytheismus. Als das Gedicht erschien, erweckte es neben viel begeisterter Zustimmung einen Sturm der Entrüstung, vor allem auf gläubig christlicher Seite.

Die ursprüngliche Fassung des Gedichtes, als es im Deutschen Merkur erschien, enthielt auch in der Tat eine Reihe heftiger Ausfälle gegen das Christentum, die der vorsichtiger gewordene Schiller später bei der wesentlich gekürzten endgültigen Fassung des Gedichtes wieder gestrichen hat. Im Frühjahr 1788 enthielten fast alle führenden deutschen Zeitschriften die wildesten Gegenangriffe gegen Schiller; Goethes einstiger Jugendfreund Friedrich Leopold Graf zu Stolberg, der spätere Konvertit, führte sie an. Man glaubte, das Christentum gegen diesen frivolen Versuch der Wiedereinführung des Polytheismus verteidigen zu müssen. Es war wie ein Vorspiel zum Xenienkrieg, der acht Jahre später ausbrechen sollte. Die gleichen Fronten des orthodoxen Protestantismus und der vulgären Aufklärung, die später gegen Goethe und Schiller marschieren sollten, zeichneten sich damals schon ab. Einen Augenblick scheint Schiller an eine Gegenwehr gedacht zu haben. Wieland vor allem ermunterte ihn, »den platten Grafen Leopold für seine, selbst eines Dorfpfarrers im Lande Hadeln unwürdige Querelen ein wenig heimzuschicken«. Aber was der reifere Schiller acht Jahre später mit Lust und Leidenschaft tat, unterließ er damals. Vielleicht aus Politik, weil er den Kampf nicht allein führen wollte; wahrscheinlich aber, weil er kein Interesse weder am Kampf noch an seinem Gegenstand mehr hatte. Als die literarische Fehde ausbrach, war er damit beschäftigt, sich für seinen Sommeraufenthalt bei Rudolstadt einzurichten. Der Gedanke einer Ehe beschäftigte ihn ganz. Und in der reinen und milden Atmosphäre des Hauses Lengefeld schwieg die polemische Leidenschaft. Er suchte damals, wie im Beruf so auch im privaten Leben, die Seßhaftigkeit einer bürgerlichen Existenz, die Häuslichkeit im »Hain der Diana«. Sein Auge war auf andere Dinge gerichtet als auf literarische Kämpfe.

Schillers Beziehungen zu den Lengefelds reichen in

ihren Wurzeln bis in seine Stuttgarter Zeit zurück. Die verwitwete Frau von Lengefeld, geb. von Wurmb, gehörte dem Thüringer Adel an und war mit Schillers mütterlicher Freundin Henriette von Wolzogen eng befreundet. Von einer Genfer Reise mit ihren beiden Töchtern heimkehrend war sie mit Frau von Wolzogen in Stuttgart zusammengetroffen und die Freundin hatte sie zu einem Besuch bei Schillers Eltern auf der Solitude begleitet. Auf der Weiterreise wollte sie Schiller selber in Mannheim kennenlernen. Es war im Juni 1784, in der Zeit von Schillers tiefster Depression. Die Damen verfehlten Schiller in seiner Wohnung, und er traf sie, als er den Besuch erwidern wollte, nur noch für wenige Augenblicke vor ihrem Gasthof, als sie den Wagen zur Weiterreise bestiegen. »Seine hohe, edele Gestalt«, erzählt Karoline, »frappierte uns; aber es fiel kein Wort, das lebhafteren Anteil erregte. Die mannigfachen großen Gegenstände, von denen wir soeben geschieden waren, füllten unsere Seele ... So sahen wir Schiller zum ersten Male, wie aus einer Wolke wehmütiger Sehnsucht, die uns nur schwankende Formen erblicken läßt.«

Drei Jahre später sah Schiller die Lengefelds wieder. Er hatte im November 1787 von Weimar aus Frau Henriette von Wolzogen in Bauerbach und dann seine Schwester Christophine in Meiningen besucht, die dort mit dem Hofbibliothekar Reinwald verheiratet lebte. In der Begleitung Wilhelms von Wolzogen ritt er nach Weimar zurück, und der führte ihn an einem trüben Dezemberabend bei den Lengefelds in Rudolstadt ein. Einen Tag nur verweilte Schiller damals bei den gastlichen und geistvollen Damen; aber die Beziehungen waren angeknüpft. Den Winter verbrachte Charlotte von Lengefeld in Weimar bei der Schwester der Frau von Stein. Auf Gesellschaften, Tees und Redouten traf Schiller sie wiederholt, und man verabredete für den Sommer ein längeres Zu-

sammensein in Rudolstadt. Charlotte besorgte für Schiller das Quartier in dem sauberen Kantorshaus in Volkstädt, eine halbe Stunde vor Rudolstadt. Mitte Mai 1788 siedelte Schiller dorthin über und verbrachte dort den ganzen Sommer des Jahres — die glücklichste Zeit seines Lebens — arbeitend und im täglichen Verkehr mit den neugewonnenen Freundinnen. Das bukolische Leben, das Schiller zunächst aus zwingenden wirtschaftlichen Gründen gewählt hatte, sagte ihm zu; Landschaft, Landleben, Einsamkeit und der Umgang mit den beiden Schwestern machten ihn glücklich und heiterer als es sonst seine Art war. »Sein Gespräch«, so erzählt Karoline, »floß über in heiterer Laune; sie erzeugte witzige Einfälle; und wenn oft störende Gestalten unseren kleinen Kreis verengten, so ließ ihre Entfernung uns das Vergnügen des reinen Zusammenklangs unter uns nur noch lebhafter empfinden. Wie wohl war es uns, wenn wir nach einer langweiligen Kaffeevisite unserem genialen Freunde unter den schönen Bäumen des Saaleufers entgegengehen konnten! Ein Waldbach, der sich in die Saale ergießt, und über den eine schmale Brücke führt, war das Ziel, wo wir ihn erwarteten. Wenn wir ihn im Schimmer der Abendröte auf uns zukommen sahen, dann erschloß sich ein heiteres ideales Leben unserem inneren Sinne. Hoher Ernst und anmutige, geistreiche Leichtigkeit des offenen reinen Gemütes waren in Schillers Umgang immer lebendig; man wandelte wie zwischen den unwandelbaren Sternen des Himmels und den Blumen der Erde in seinen Gesprächen.«

Die Lengefelds zählten zu den besten und gebildetsten Familien des Thüringer Adels. Goethe, der sie durch seine Freundin Frau von Stein kennengelernt hatte, verkehrte gern und viel in ihrem Haus. Die früh verwitwete Frau von Lengefeld war typischer Hofadel des 18. Jahrhunderts, in der Luft der kleinen thüringer Höfe aufgewachsen, adelstolz im höchsten

Grade, weltoffen und weltgewandt, gebildet mit jener Affektation. die dem aufgeklärten Adel des ancien régime eigen war; sie las die Bibel lieber englisch als im guten Lutherdeutsch. Ihren Töchtern hatte sie eine gute Erziehung in Rousseaus Geist gegeben; aber es haftete ihr doch manches Enge an, und man fühlt es aus den Briefen Schillers und der Schwestern, daß sie nicht unglücklich waren, wenn chère mère durch ihre höfischen Pflichten als Erzieherin der herzoglichen Kinder meist auf dem Schlosse festgehalten war. Die ältere der beiden Schwestern, Karoline, damals fünfundzwanzig Jahre alt, war an einen Herrn von Beulwitz verheiratet, lebte aber kinderlos und in wenig glücklicher Ehe meist zu Hause bei der Mutter. Beulwitz, den Schiller übrigens schätzte, ließ sich später scheiden und Karoline heiratete Schillers Freund Wilhelm von Wolzogen, den Diplomaten. Karoline war zweifellos die begabtere der Schwestern, ein selbständiger Kopf und eine Schriftstellerin von Rang; die kleine Schiller-Biographie, die sie nach dem Tod ihres Schwagers schrieb, liest sich noch heute, inhaltlich und stilistisch, mit Genuß. Die jüngere der Schwestern, Charlotte, damals einundzwanzigjährig, von Frau von Stein geliebt, von Goethe und Wieland geschätzt, besaß weder die Begabung noch den starken Charakter ihrer Schwester. Karoline schildert sie wie folgt: „Sie hatte eine sehr anmutige Gestalt und Gesichtsbildung. Der Ausdruck reinster 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.« Und sie fährt fort, die zeichnerischen und dichterischen Talente der geliebten Schwester hervorzuheben. Es liegt in diesem schwesterlichen Lobe freilich eine tiefe und wahre Kritik. »Mäßig, maßvoll, in ihren

Neigungen« ist Charlotte von Lengefeld gewesen, unfähig einer großen Leidenschaft, wie sie Karoline zweifellos besaß. Aber gerade dieses ruhige Maß war es, was Schiller schließlich an Charlotte gefesselt hat. Es war keine starke erotische Leidenschaft, die Schiller damals in Rudolstadt beherrschte, keine von den großen revolutionären Liebeserlebnissen, wie Goethe ihrer von Zeit zu Zeit bedurfte, um sein Wesen aufzulockern, und wie Schiller selber sie gegen Laura oder gegen Frau von Kalb durchlitten hatte. Es war zum erstenmal der wissende Mensch, der sein Schicksal in die Hand nahm, die Nikiasnatur, »der Arzt des Leibs und der Seele«, wie ihn Goethe später in der Amyntaselegie nannte, der nun für sich und seinen Zustand das Beste suchte und besorgte. Es gibt nichts Leidenschaftsloseres als Schillers beginnende Liebe zu Lotte von Lengefeld. In den ersten Wochen des Volkstädter Aufenthalts, am 26. Mai 1788, schreibt er an Körner: »In der Stadt selbst habe ich an der Lengefeldschen und Beulwitzschen Familie eine sehr angenehme Bekanntschaft, und bis jetzt noch die einzige, wie sie es vielleicht auch bleiben wird. Doch werde ich eine *sehr nahe* Anhänglichkeit an dieses Haus und eine *ausschließende* an irgendeine einzelne Person aus demselben sehr ernstlich zu vermeiden suchen. Es hätte mir etwas der Art begegnen können, wenn ich mich mir selbst ganz hätte überlassen wollen. Aber jetzt wäre es gerade der schlimmste Zeitpunkt, wenn ich das bißchen Ordnung, das ich mit Mühe in meinen Kopf, mein Herz und in meine Geschäfte gebracht habe, durch eine solche Distraktion wieder über den Haufen werfen wollte.« Und an die beiden Schwestern schreibt er am gleichen Tag: »Ich hoffe, daß Ihnen allen die gestrige Partie so gut bekommen sei wie mir. Es war ein gar lieber vertraulicher Abend, der mir für diesen Sommer die schönsten Hoffnungen gibt. Mehr solche Abende und in so lieber Gesellschaft – mehr verlange ich nicht. Rudolstadt und

diese Gegend überhaupt soll, wie ich hoffe, der Hain der Diane für mich werden; denn seit geraumer Zeit geht mir's wie dem Orest in Goethens Iphigenia, den die Eumeniden herumtreiben. Den Muttermord freilich abgerechnet und statt der Eumeniden etwas anderes gesetzt, das am Ende nicht viel besser ist. Sie werden die Stelle der wohltätigen Göttinnen bei mir vertreten und mich vor den bösen Unterirdischen schützen.« Der ewig Flüchtige suchte Ruhe, der Unbehauste ein Heim, der Pilger wollte Bürger werden: das war der tiefere Sinn wie seiner Berufswahl, so seiner Heirat.

Es ist falsch, wenn die Sache so dargestellt wird, als habe Schiller beide Schwestern geliebt und sich später erst für die eine entschieden. Gewiß gibt es in der ganzen Weltliteratur nichts Seltsameres und Eigenartigeres als diese Liebesbriefe, die Schiller immer an beide Schwestern zugleich gerichtet hat; nichts Seltsameres auch als diese beiden Schwestern, die ohne Schatten einer Eifersucht das große Glück dieser Liebe gemeinsam trugen. Schiller mag gelegentlich der stärkeren und geistigeren Karoline enger zugetan gewesen sein; an eine Heirat mit ihr, der Frau von Beulwitz, dachte er nie. Wohl aber mag er schon, als er nach Volkstädt zog, an eine mögliche Ehe mit Charlotte gedacht haben; freilich war er sich auch der unendlichen Schwierigkeiten bewußt, die einer Ehe des mittellosen bürgerlichen Dichters mit der standesstolzen Adeligen im Wege standen. In jenem glücklichen Sommer des Jahres 1788 erprobte er erst als Diplomat, der er immer gewesen war, die Möglichkeiten.

Es war die glücklichste Zeit seines Lebens, die Schiller damals in der Freundschaft mit den beiden edlen und reinen Frauen verlebt hat. Man traf sich an schönen sommerlichen und herbstlichen Tagen draußen im stillen Glanz der Landschaft, oder er kam des Abends ins Lengefeldsche Haus gepilgert, und während die

chère mère im herzoglichen Schlosse festgehalten oder drüben an ihrem Nähtisch eingeschlummert war, las er den beiden Schwestern vor, was er tagsüber gearbeitet hatte oder führte sie und sich selber in gemeinsamer Lesung in die neuerschlossene Welt des klassischen Altertums ein. Über allem, was Schiller damals gearbeitet hat, liegt, in Haltung und stilistischem Ausdruck, die wunderbare Harmonie seines damaligen Lebens. Was er noch an Stoffmassen aus den früheren kritischen Jahren mitgebracht hatte, erlosch nun, wie etwa der Menschenfeind, im Glück des neuen Lebensgefühls oder gewann, wie die Malteser, einen neuen, dem späteren Idealismus genäherten Sinn. Er schrieb damals die unsagbar schönen Briefe über den »Don Karlos«, in denen er über dies zerrissenste Werk seines Lebens den versöhnenden Schimmer einer verspäteten Harmonie zu legen suchte, und er begann das große Lehrgedicht »Die Künstler«, worin er die leidenschaftliche Frage der Götter Griechenlands beantworten und zum erstenmal ein großes Bild seines inneren Wesens und seiner neuen Erkenntnis geben wollte. Vor allem aber betrat er damals, durch die Propyläen einer reinen Liebe, das Land seiner seelischen Heimat, die Welt der Antike. Er las wieder, wie in den Tagen der Karlsschule, seinen Plutarch, jetzt gereift und mit gereinigtem offenen Auge für das Groß-Menschliche. Es war damals Vossens Odyssee-Übersetzung erschienen; er las sie gemeinsam mit den Schwestern mit all ihren frischen Reizen eines entdeckten Neulands. Persönlich aber zog es ihn zu den großen Pathetikern der Antike, den problematischen, barocken Naturen wie Euripides und Vergil, und er begann, getragen vom Echo der beiden liebenden Frauen, seine Übersetzungen nach beiden Dichtern: im freieren Versmaß des Jambus, den er sich damals innerlich erst zu eigen machte, den Euripides; im Versmaß der durch Wieland gelockerten Ottaverime des Ariost den Vergil.

In dieser geistigen und künstlerischen Luft reifte der Gedanke der Ehe. Man mag auch schon an stillen Abenden davon gesprochen haben, und als Schiller im November 1788 nach Weimar zurückkehrte, durfte er Charlotte als seine heimliche Verlobte betrachten. Die Ernennung zum Professor in Jena, die damals erfolgte, gab eine erste Basis. Und im Frühjahr und Sommer des nächsten Jahres arbeiteten treue Freunde die letzten Hindernisse aus dem Weg. Merkwürdig, daß an der Wiege dieser männlichsten, dieser vernünftigsten aller nur möglichen Ehen lauter Frauen standen! Als es galt, den Widerstand der adelsstolzen und durch den Jammer der Beulwitzschen Ehe doppelt vorsichtig gewordenen Mutter Lengefeld zu brechen, half Frau von Stein, die ihre durch den Bruch mit Goethe verwundete Liebe auf das junge Paar übertrug. Entscheidend aber war eine Freundin der Schwestern, Karoline genannt Li von Dacheröden, die spätere Braut Wilhelms von Humboldt. Sie war eine Verwandte des Mainzer Koadjutors und Weihbischofs Karl Theodor von Dalberg; sie wußte, daß ihr Vetter zu den glühendsten Verehrern Schillers zählte, und sie suchte und fand seine Hilfe. Der Koadjutor versprach der besorgten Mutter, daß er, sobald er Kurfürst von Mainz geworden sei, Schiller mit dem für damalige Begriffe unerhört hohen Gehalt von 4000 Talern anstellen werde. Karl Theodor von Dalberg, der spätere Fürstprimas der katholischen Kirche in Deutschland, der Bruder jenes Heribert von Dalberg, den Schiller als den Intendanten des pfälzischen Hoftheaters in Mannheim gekannt hatte, war einer der bedeutendsten Köpfe jener großen Zeit, einer der engsten Mitarbeiter Napoleons am Werk der europäischen Neuordnung. Er war ein Kenner und Mäzen großen Stils. Sein Plan war, das in den kleinen Verhältnissen steckengebliebene Werk Weimars fortzusetzen; er wollte alle großen Geister Deutschlands, Goethe, Herder, Schiller an einer eige-

nen großen Akademie, sei es in Mainz im Schatten des Domes, oder aber im protestantischen Erfurt [damals zu Mainz gehörig] vereinigen. Er hätte das große Werk eines zentralen deutschen Geistesinstituts durchgeführt, das uns bis heute fehlt. Aber der alte Kurfürst lebte bis 1802. 1792 aber war die revolutionäre Armee Frankreichs in Mainz eingerückt, das linke Rheinufer war verloren, und als Dalberg den bischöflichen und kurfürstlichen Thron bestieg, war sein Herrschaftsbezirk und damit seine finanzielle Kraft bis auf jämmerliche Reste zusammengeschmolzen. Schiller bewahrte dem edlen Mann Freundschaft und Verehrung; er hat ihm noch das letzte seiner vollendeten Dramen, den Tell, gewidmet und im Widmungsgedicht an Dalberg die großen Verdienste des Vielgeschmähten für die undankbare Nachwelt festgehalten.

Im Sommer 1789, als schon die ersten Donner der beginnenden französischen Revolution vernehmbar waren, kam es in Lauchstädt zur Verlobung. Und am 22. Februar 1790 wurde der Jenaer Professor mit Charlotte von Lengefeld in Wenigenjena durch den Pfarrer Schmidt getraut. Schiller besaß, wenn auch in dürftigen Verhältnissen, das, wonach er sich seit der Flucht aus Stuttgart gesehnt hatte, Heimat und Heim zugleich. Der Grund und Boden zum Aufbau des klassischen Gedankens war gelegt.

Seit der Übersiedlung nach Weimar 1787 wird in Schillers Korrespondenz ein durchaus neuer Wesenszug fühlbar, der Blick für das Konkrete, das Wirkliche, das Positive. Das Phantastische schwindet ebenso wie das gefühlsmäßig Überbetonte, und mit ihm das Negative, das Kritische, das Anklagende, das sein Wesen und seine ersten Dichtungen gefüllt hatte. Der historische Stoff, das geschichtlich Gegebene, woran er sich jetzt und künftig anklammert, ist für ihn nur eine Betrachtungsweise des Konkreten. Und das Idealische, die sittliche Forderung, die nach wie

vor in ihm lebendig bleibt, schöpft er jetzt nicht mehr aus den Impulsen seines Innern, sondern aus der vernünftigen Logik der Dinge, nicht mehr aus der erfühlten Natur und ihren Gesetzen, sondern aus der verstandenen Geschichte und ihren konkreten Formen. Er wird ein Bürger seiner Zeit wie seiner Welt; er lebt in der Gegenwart. In seinen Briefen mehren sich zeitgenössische Gegenstände; er interessiert sich für Mirabeau und seinen Konflikt mit dem Berliner Hof. Eine Zeitlang, wenn auch nur kurz, trägt er sich mit dem Gedanken eines modernen Epos, einer Frideriziade, die das konkrete Sein der Gegenwart in homerischer Form wiedergeben soll: »Unsere Sitten, der feinste Duft unserer Philosophie, unsere Verfassungen, Häuslichkeit, Künste, kurz alles muß auf eine ungezwungene Art darin niedergelegt werden.« Er denkt an einen modernen homerischen Schiffskatalog: »Wie interessant müßte es sein, die europäischen Hauptnationen, ihr Nationalgepräge, ihre Verfassungen, und in sechs bis acht Versen ihre Geschichte anschauend darzustellen! Welches Interesse für die jetzige Zeit! Statistik, Handel, Landeskultur, Religion, Gesetzgebung; alles dies könnte oft mit drei Worten lebendig dargestellt werden. Der deutsche Reichstag, das Parlament in England, das Konklave in Rom usw.« Auch das Klassische, das Antikisierende, das damals von ihm Besitz ergreift, ruht viel mehr in der Gegenwart als es den Anschein hat; es ist die gleiche geschichtliche Welle, die wenige Jahre nachher die antikisierenden Lebensformen der Gironde, des Directoire, des Empire tragen wird.

Dieser Hunger nach dem Konkreten hat sich damals bei ihm im Gedanken an Ehe und bürgerlichen Beruf am deutlichsten verdichtet. Er wollte Bürger werden, weil er nur mit der bürgerlichen, der gebundenen Existenz das Chaos seines Innern füllen und formen und die Klüfte seiner kranken, zerrissenen Natur zur Einheit zwingen konnte. Er suchte das Bürgerliche

im Konkreten. Es war sein altes Lieblingsthema, wie er am 12. Dezember 1788 an die beiden Schwestern schrieb: »davon auch im Julius Spuren enthalten sind, über das Leben in der Gattung, das Auflösen seiner selbst im großen Ganzen, und die daraus unmittelbar folgenden Resultate über Freude und Schmerz, über Tugend und Liebe, über den Tod«. Er stand damals vor dem Tor seines Idealismus. Aber um das Konkrete in der Idee zu überwinden, mußte er es in der Wirklichkeit, im gelebten Leben, kennenlernen. Das war der innere Sinn jener Kämpfe um Ehe und berufliche Existenz.

Seine dichterische Form aber hat dieser Hunger nach dem Konkreten, dieser erste Versuch einer inneren Deutung des Geschichtswirklichen in dem großen Lehrgedicht »Die Künstler« gefunden. Die Götter Griechenlands hatten diesen seinen Geschichtshunger noch rein sentimentalisch gestaltet, als Sehnsucht nach dem fernen Bild der Antike. Jetzt sucht er das Bild der Sehnsucht, die schöne Form, zu deuten aus der geschichtlichen Genesis der Kultur. Die Hauptidee des Gedichtes ist, wie er an Körner schreibt, »die Verhüllung der Wahrheit und Sittlichkeit in die Schönheit«. Die Schönheit ist ihm, geschichtlich wie ideologisch, die Schöpferin aller Kultur. Nur aus dem heiligsten aller seiner Triebe, dem Trieb zur Überwindung des Wirklichen im freien Spiel, ist dem Menschen die Gabe der Überwindung der Materie geschenkt worden; in der Schönheit liegt die Geburt des Geistes. In einer Kette ergreifender Bilder, in denen sich tiefe Erkenntnis des Wirklichen mit grenzenloser Innenschau mischt, baut Schiller das große Werk des Schönen in der menschlichen Kultur nach, von den erhabenen Eingangsworten an den Künstler als »den reifsten Sohn der Zeit« durch alle geschauten Wunder künstlerischen Wirkens bis zu der letzten zusammenfassenden Mahnung:

Der Menschheit Würde ist in eure Hand gegeben —
Bewahret sie!
Sie sinkt mit euch! Mit euch wird sie sich heben!
Der Dichtung heilige Magie
Dient einem weisen Weltenplane,
Still lenke sie zum Ozeane
Der großen Harmonie!

Auch in den zerrissenen stürmischen Werken der Jugendzeit war gelegentlich von Harmonie die Rede gewesen. Aber was damals kosmische Schwärmerei gewesen war, ist jetzt konkrete geschichtliche Forderung. Er sucht die Harmonie nicht mehr im Spiel der Sterne, sondern im engen konkreten Menschenwerk, als jenen »magnus ordo«, dessen Geburt der römische Vergil geweissagt hat. Und wie der Revolutionär in jenen Jahren zum Bürger geworden ist, so hat sich nun in Schiller der Staatsmann in seinen größeren, tieferen und reineren Bruder gewandelt, in den Künstler.

JOHANN GOTTFRIED HERDER

Was die deutsche Bildung heute mit dem Namen Johann Gottfried Herders verknüpft, ist nur ein geringer Teil dessen, was seine geschichtliche Wirkung ausmacht. Herder ist vorzeitig anonyme Wirkung geworden. Noch ehe er selber eine klar umrissene literarische Gestalt gewonnen hatte, war er mit dem Wesentlichen seines Werkes schon eingegangen in eine Flut verborgener und darum um so lebendigerer Wirkung. Herder selbst hat dies Schicksal der stillen Wirkung als ein tragisches empfunden, weil es sich ihm naturgemäß nur in der bitteren Schale des Verkanntseins bot; aber es lag tief in seiner innersten und lebendigsten Art begründet. Herder hat nie eine scharfe geistige Physiognomie besessen, noch hat er je versucht, sich eine solche auszubilden. Er fürchtete das klar Umrissene, das Beschränkte, Einseitige, weil es ihm der ewigen Bewegung zu widerstreben schien, worin allein er die Wirklichkeit zu fassen vermochte. Eben darum auch schrieb er selber so gern anonym, weil er sich vor klarer und endgültiger Stellungnahme in Dingen des lebendig Geistigen scheute und weil er alles auf innerst bewegte und leiseste Wirkung baute. Er hat nie versucht, den Reichtum seiner Ideen in ein tragfähiges gedankliches System zu bringen und ist in seiner Publizistik allem aus dem Weg gegangen, was der Bildung einer Schule hätte Vorschub leisten können. Er blieb auch im Ganzen fragmentarisch wie die besten und lebendigsten seiner Werke, blieb stets nur der große Anreger, der immer bewegte und immer bewegende Geist, der Prototyp des geschichtlich verwandten, dem Geschichtlichen zugewandten Menschen.

Bewegung ist auch der einzige große Inhalt seiner geschichtlichen Wirkung gewesen. Wenn er dem Sturm und Drang den ersten und dauernden Impuls gegeben, wenn er der lebendigen Dichtung neue Elemente des Lebens und der Wirkung zugeführt

und wenn er die Romantik geschaffen hat, als Weltgefühl wie als sprachgeschichtliche Aufgabe, wenn er die Philologie wie die Historie mit neuen belebten und ins Weite wirkenden Inhalten füllte und wenn er die Theologie über die Aufklärung hinaus in ihrem starren rationalistischen Bestand lockerte und mit den wirkenden Kräften geistigen Lebens und ethischer Haltung verknüpfte, so war es immer die gleiche naturgegebene Absicht seiner persönlichen Art, alles Leben als Fluß und als Bewegung zu begreifen. Erst mit Herder ist das geschichtliche Denken im deutschen Geistesleben zur zentralen Kraft geworden und hat, zum Begriff der Entwicklung verdichtet, seinen Gang während der nächsten Jahrzehnte bestimmt und geleitet. Goethes und Schillers autonome Ästhetik sowohl als Schleiermachers Religionsbegriff und Humboldts Humanitätsideal, das Werk der Schlegel, Brentano und Grimm, der Schelling und Görres und alles, was heute im Erdreich ihrer Gedanken wurzelnd lebendig ist, ist irgendwie im Letzten und Tiefsten Herders Anregung verpflichtet. Und wenn diese Wirkung verschwiegen und namenlos geblieben ist, so eben deshalb, weil sie nicht von der zwingenden hellen Kraft eines formulierten Gedankens getragen war, sondern aus bloßer geschehener Bewegung, aus dunklem Antrieb einer neuen und seltsamen geistigen Art floß.

Aus Herders Charakter allein erklärt sich seine geistige Wirkung. Bewegung entsteht aus Widerstreit, und Widerstreit lag Herdern tiefinnerst in allen Gefäßen seines Wesens. Durchaus und mit jedem seiner lebendig hellen Sinne aufs Konkrete gerichtet, blieb er doch immer mystisch verstrickt; allem Rationalen und Rationalistischen in bewußter Feindseligkeit entgegengestellt, zielte er doch immer, Lessings und Lavaters Extreme in Einem vereinend, auf rational zu fassenden Sinn, auf Deutung und Erklärung. Wie seine persönliche Art immer anziehend zugleich und

verletzend wirkte, so bot seine Denkweise mit all ihren leidenschaftlichen Akzenten und doch dämmernd unsichern Formulierungen neben einer Fülle einschmeichelnder und überredender Anregung immer zugleich im Übermaß Angriffsflächen und Elemente des lautesten Widerspruchs; überallhin wirkend mußte sie doch überall zum Anstoß werden. Seine seelische wie seine geistige Art gingen aufs Ganze und aufs allgemein Umfassende; kraft einer überaus fein gearteten Anlage erlebte er den Organismus der Sinne in sich selber und war fähig, dem Gang des Geistigen die Inhalte sinnenhafter Bindung zu geben, das Konkrete mit allen Werten geistiger Deutung zu füllen. Aber all der Reichtum seines Wesens lag in unseliger, kranker Form gebettet; lieblos bei aller Liebebedürftigkeit, mißtrauisch bei aller stürmischen Inbrunst des Glaubens, war er immer geeignet und bereit, Gegensätze und Widersprüche in Menschen und in Dingen aufzudecken, die Risse im Gefüge der Welt wissend zu machen, ohne sie zu überbrücken. Sein nach außen hin gestalteter und zur Theorie gerundeter Optimismus war in Wirklichkeit von Zweifeln angefressen und geladen mit Unglauben. Keine Geste war seinem Wesen weniger angemessen als die des priesterlich helfenden Lehrers und Erziehers. Das Element seiner Wirkung war die Ruhelosigkeit und nur in weiter letzter Ferne blieb lebendig, was die Idee seines Wesens war, die Rundung aller Wirklichkeit im Glauben an den Wert des Menschlichen.

Herders großes Werk war die Überwindung des Rationalismus im deutschen Geistesleben. Aus dem Rationalismus kommend und zutiefst in ihm wurzelnd hat er ihn doch in sich selber kraft des immer in ihm lebendigen Gesetzes der Gegensätzlichkeit überwunden. Nicht gleich Kant auf dem Weg einer neuen und höher zielenden Methode, denn die war bei ihm noch immer die rationalistische geblieben, wohl aber mit der ganzen Kraft und Fülle seiner neugelagerten

menschlichen Art. Einer Natur wie der seinigen bedurfte es, feinnervig und unruhvoll, elastisch und mit tausend Witterungen gesegnet, um den starren Bau des rationalen Gedankens zu unterhöhlen und die gedankliche Masse der Aufklärung mit dem neuen Blut konkreter Anschauung zu durchfluten. Sein Verfahren war nicht kritisch, sondern schöpferisch, sein Gegenstand nicht die abstrakte Denkform, sondern der geschichtlich lebendige Mensch, sein Hilfsmittel nicht die mathematische Logik, sondern die künstlerische Intuition. Man halte Herders Metakritik neben Kants Rezension der Ideen, um zu erkennen, worin die Gegensätzlichkeit beider geistigen Lebensformen begründet liegt; zwischen dem reinen Logiker und dem reinen Historiker gibt es keine Brücke des Verstehens. Auch beider Wirkung strebt auseinander: eignet dem einen die Reinheit und dauernde Sicherheit des Methodischen, so bleibt dem andern die unmittelbare Fülle der lebendigen Bezüge.

Schon darum auch ist Herder an den Forderungen eines Wissenschaftsbegriffes, der letzten Endes auf Kant zurückgeht, nicht zu messen. Er war weder Historiker noch Philosoph von Fach. Er kam von der Literatur her und hat aus dieser Herkunft die jeder Wissenschaft ungünstigen Elemente aktueller Wirkung mitgebracht. Er kannte keine feste Methode und konnte sie nicht kennen, schon um der Universalität willen, die ihm Ziel war. Er blieb Fragmentarist, immer selber irgendwie angeregt und diese Anregung irgendwie gesteigert weitergebend. Es ist auch kaum möglich, noch von Wert, die Ahnentafel seiner geistigen Abkunft aufzustellen. Rousseau mag bei aller bewußten Gegensätzlichkeit der Art und des Ziels als Typus für ihn von Bedeutung gewesen sein, als bewegende Kraft und als bewegte Masse, als Urlaut des naturhaften Willens. Die enzyklopädistische Tendenz aber, die für Herders Schaffen bezeichnend ist, war Gemeingut des damaligen Geisteslebens; sie war die bloße ratio-

nalistische Fassung der humanistischen Idee der Universalität. Und nirgends hat Herder seine eigenen Gedanken in ihrem letzten rationalen Willen deutlich und klar ausgesprochen; immer blieben sie Bewegung mit verschwimmenden Umrissen, ins Weite führend, doch zu nichts verpflichtend. Darum ist auch, was für Herder gedanklich das Wesentliche war, so schwer in wissenschaftlicher Exaktheit festzustellen und wiederzugeben. Nur die universale Tendenz geistiger Bewegtheit und die in ihrer ganzen Fülle erfaßte Kraft geschichtlicher Anschauung bleiben immer sichtbar. Nicht irgendeine Fachwissenschaft, wohl aber die lebendig fortschreitende Entwicklung des deutschen Geistes in seiner geschichtlich begriffenen Existenz ist Herder im tiefsten verpflichtet.

*

Als Bewegung hat Herder gemäß der ureigensten Idee seines Lebens die Geschichte begriffen, nicht als den in der Kategorie der Zeit erfahrenen Ablauf der Begebenheiten, sondern als die in lebendigem Auftriebe geschehene organische Entwicklung des menschlichen Daseins selber. Und geschichtliche Erkenntnis war ihm demgemäß nicht die verstandesmäßige Zergliederung der kausalen Kette der Dinge, sondern das gefühlsmäßige Mitschwingen im Getrieb des Seins und der lebendigen Wirkung, Anschauung des Gestaltenwandels, Erlebnis der bewegten Form. Herder hat den Menschen nicht als Individuum, als geformte Existenz, sondern als werdende Geschichte, als bewegte Existenz, als sinnvoll fortschreitende Entwicklung erlebt; Geschichte war ihm nicht Zustand, sondern Wesen, naturgegebene Erscheinungsform des Menschen. Die geformte Persönlichkeit verschwindet ihm im Gang der Entwicklung. Die lebendigen Kräfte, die Geschichte machen, sind ihm die der Allgemeinheit. Zum erstenmal wird durch Herder die Ge-

schichte aus dem Begriffskreis des Heroischen heraus in den des Allgemeinen, des Triebhaften und Naturhaften gerückt. Der Träger der Geschichte ist ihm das Volk, nicht mehr die bewußt handelnde Persönlichkeit; der Gegenstand der Geschichte nicht mehr die gesonderte Aktion, sondern der Fluß der Bewegung selber; nicht mehr dem juristischen Verstand ist die historische Erkenntnis zugewiesen, sondern der philologischen Intuition, die das Dokument als beseelten Ausdruck geistiger Bewegung begreift. Herders Verhältnis zum Wissenschaftlich-Historischen verläßt die alten Wege der Erkenntnis, die von Herodot und von Mabillon als den beiden Ahnherrn aller Geschichtswissenschaft ausgehen; sein Geschichtsbegriff ist ein anderer als der des westeuropäischen Tatsachenhistorikers. Geschichte ist ihm nicht mehr die heroische Handlung der Epopöe, Historie nicht mehr die juristische Analyse des Dokuments; Geschichte ist ihm absolute Bewegung, Entfaltung, Entwicklung, das Dokument nicht juristischer Beleg, sondern dichterisches Werk, nicht Tatsachenbild, sondern beseelter Klang, Ausdruck vollzogener und sich ewig vollziehender Bewegung. Der fingierte Tatsachenwert des Geschichtlichen erscheint gemindert; alles Gewicht der Erkenntnis ruht auf dem Dokument selbst und seinem sprachlichen Eigenleben.

Von der Literatur her hat Herder die Geschichte erlebt und aus einem Literaturschaffen heraus, das morgenfrisch und ungeduldig, wachsend, beweglich und ahnungsvoll war wie er selbst in jenen köstlichen Jahren der Fragmente und der Wäldchen, hat er die tiefsten und hellsten Blicke in den sprachgewordenen lebendigen Fluß des Geistes getan. In der Sprache erkennt er den einzig möglichen und dem Geist einzig adäquaten Stoff der Geschichte. Das sprachliche Dokument ist für ihn das gegebene Stoffgebiet des Historischen, nicht etwa im Sinn der schulmäßigen Literaturgeschichte, die mit den Wer-

ken des Schrifttums verfährt, als wären es Protokolle sekundärer menschlicher Tätigkeit, sondern mit jenem letzten und tiefsten Instinkt historischen Begreifens und Erlebens, der die Urlaute menschlichen Wesens und mit ihnen Sein und Sinn aller menschlichen Entwicklung aufzufangen bestrebt ist. Alle Geschichte geschieht nur in der Sprache, als tönende Handlung des Geistes; es gibt kein Geistesleben, und es gibt kein Werden und Wachsen menschlicher Art als allein im quellenden, blühenden, reifenden Wort. Den reinsten Sinn einer noch künftigen Methode der historischen Wissenschaft vorausahnend rückt er das ganze Element des Historischen auf die Ebene einer höher verstandenen Philologie. Und auch hier schreitet er über die individuelle und also zufällige Prägung des Sprachlichen hinaus zu seiner kollektiven Existenz als der tausendquelligen Einheit alles menschlichen Wesens. Das Volk, als Natur wie als Schicksal gefaßt, öffnet ihm sein Wesen in der Sprache; denn das Volk spricht, »wie es die Naturpflicht der geschlagenen Saite ist, zu tönen«, nicht in rationaler Bedingtheit und materieller Zweckgebundenheit, sondern im vollen und klingenden Ausdruck seines Seins. Mit der ihm eigenen Sicherheit der Einfühlung erlebt Herder aus dem Sprachlichen und seinem Werden heraus den Gang der Geschichte. Nicht um Abstraktionen, aus totem Analogieschluß gezogen, ist es ihm dabei zu tun, sondern um ein sinnenhaft Lebendiges, um den kongenial erfaßten erdnahen Ausdruck, um die naturhafte und um die schicksalhafte Funktion der Sprache: aus Wort und Wortgebrauch, aus dem Satzbau und seinem lebendig wechselnden Gefüge, aus Dynamik und Rhythmik der Sprache erlebt er Himmel und Landschaft, Sitte und Kultur, die Unterschiede der Zeiten wie des Blutes. Mit der Natur des Volks, in der Sprache zu Bild und Klang verdichtet, begreift er auch schon seine Geschichte. Der äußere Gang der Dinge ist ja nur Entfaltung inneren Wesens; darüber

hinaus ist er Zufall und also von negativem Wert. Immer zu Übertreibungen geneigt, hat Herder — nicht anders übrigens als auch Goethe und Schiller — das Sprachlich-Dichterische gegenüber dem »Handgreiflich-Geschichtlichen«, das bleibend Ideelle gegenüber dem zufällig Wirklichen überschätzt. Aus der Sprache und ihrem reinen Eigenleben klang ihm deutlicher und heller der Sinn aller Geschichte als aus dem Gewirr der Staatsaktionen. Der sprachliche Vorgang selber war ihm Geschichte genug: und so war ihm schließlich das sprachliche Gestalten der Dichtung, die idealische Existenz der Dinge im Epos, bedeutsamer und lebendiger als alle Historie.

So begreift es sich, daß Herder dort, wo er sich über seine sprachgeschichtlichen Intuitionen hinaus auf den Boden der eigentlichen Historie wagte, wie in vielen Teilen seiner »Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit«, methodisch unsicher blieb und ins Konstruktive verfallen mußte. Die Form der Geschichte, die er aus dem Rhythmus des tatsächlichen Geschehens abzulesen glaubte und die er in einer Charakterisierung der Epochen und in ihrer Bewertung nach dem jeweils ferner oder näher erreichten Ziel der Humanität wiedergeben wollte, fügt sich der Idee nur widerstrebend; sie zu fassen, bedarf es eines demütigen Tatsachensinns, der Herdern nicht gegeben war. In der Tat ist das, was Herder über die Epochen des geschichtlichen Werdens und über den verschiedenen Ausdruck ihrer Art im Werk der Gesamtheit gedacht und geschrieben hat, heute nur mehr von geringem Belang. Für seine Zeit gab es stoffliche Anregung und zugleich formale Gliederung der Historie ab. Für uns, die wir über eine inhaltlich vollere und schärfer umrissene Kenntnis des Stofflichen und über eine klarere Methode der Geschichtswissenschaft verfügen, verlieren diese Dinge an Wert und bleiben bloße Dokumente einer schönen aber eigenwilligen Phantasie. Und gerade unsere Zeit, die einen ver-

hängnisvollen Dilettantismus am Werke sieht, aus willkürlich gesetzten Epochen der Geschichte durch ein Spiel mit Analogien ihren letzten Sinn zu gewinnen, ist mehr als jede frühere geneigt, Herders Gedanken, soweit sie nur einer solchen Arbeit Vorschub leisten können, außer acht zu lassen.

Auch ist, was Herder über den Geist der Epochen zu sagen hat, seinem eigensten Willen nach nicht von autonomer, sachgerechter Haltung. Es ist eine Interpretation fingierter Wirklichkeit unter dem Gesichtswinkel eines vorgefaßten ideellen Ziels, ein Versuch, aus der Mannigfaltigkeit der Erscheinungen die höhere Einheit der Idee zu begreifen. In Herders geistiger Art lag als letztes Ziel nicht die Kritik und nicht die wissenschaftliche Erkenntnis, sondern die lebendige Anregung und die schöpferische Gestaltung, der Wille zum Erzieherischen und zur Bildung. Nur was bewußt zum Ziel der Bildung strebte, galt ihm lebendig. So hat er auch das Geschichtliche und die geschichtliche Erfahrung als Elemente der Gesittung gewertet und alle Bewegung nur als Lebensäußerung zum Ziel hin begriffen. Nicht die geschichtlich tatsächlichen Inhalte, sondern einzig und allein der Sinn der Geschichte, ihre metaphysische Form, ihre Idee und ihr gestaltend immanenter Wille sind ihm das Wesentliche. Aus der ganzen Allgewalt des geschichtlichen Vorgangs, die er stärker als ein anderer vor ihm erfühlt hat, liest er nur eine Bestätigung ihrer innersten Idee, der Geltung ewig menschlicher Art und ihres Bildungswillens heraus. Das Bewegte und das in sich Ruhende faßt er in Einem, den Auftrieb und die Dauer erlebt er nur als verschiedene Spiegelungen des einen Seins. Humanität ist ihm die Idee, Geschichte die Wirklichkeit eines und desselben Wertes. Gewiß ist es nur eine metaphysische Konstruktion, die gleich seinem persönlichsten Wesen die Einheit von Natur und Schicksal zum Inhalt hat und die eben darum lebendige Idee bleibt. Herder verläßt den

Boden innerer Erfahrung nicht, wenn er die reine Entfaltung des Menschlichen in der Geschichte als Naturgesetz der Anlage gegeben glaubt.

Herders Humanitätsbegriff, wie er ihn vor allem im fünfzehnten Buch der Ideen und in den »Briefen zur Beförderung der Humanität« dargestellt hat, ist nicht auf eine klare und eindeutige Formel zu bringen. Immer in der Bewegung gesehen und als geschichtliche Bewegung selber erlebt und begriffen, entzieht er sich der Abstraktion. Auch hat Herder dieses Menschliche, dessen Entfaltung die ganze Geschichte dient, nirgends in formaler Reinheit gesehen, sondern immer schon mit Inhalten wesentlicher Art belastet, die ebenso sehr aus seiner Zeit und Umgebung, dem ethischen Gedankenkreis der Aufklärung, wie aus seiner persönlichen Anlage, dem Erlebnis des geschichtlich Lebendigen, geflossen sind. Wenn seine historische Wertung staatlicher Lebensformen den Despotismus mit Leidenschaft ablehnte und ihm gegenüber die höhere Geltung einer freilich sehr liberal gefaßten organischen Demokratie verkündete, so ist das eine Forderung seines persönlichsten, geschichtlich bedingten Wesens, das an das Wertvolle und Gute der menschlichen Natur und an seine mögliche Entfaltung mit aller Inbrunst der Seele glauben wollte. Im gleichen Boden eines aufgeklärten Optimismus wurzelte sein Glaube an das organische Wachstum aller geistigen Dinge und damit seine Abneigung gegen alle Gewalt, gegen Krieg und Zerstörung, seine Staatsfeindlichkeit und seine Kulturfrömmigkeit, die ihm bei der Wertung des geschichtlichen Vorgangs stets die Hand zu führen pflegte. Und es ist wiederum dieser innige Glaube an das Organische und das ewige Recht seiner Lebensform, der ihn den Wert der Erziehung und der lebendigen Tradition als der Gewähr der sinnvoll fortschreitenden Entwicklung erleben ließ, als welche er die Geschichte begriff. Denn Geschichte war ihm die ewige Kette alles Lebendigen,

das Urerlebnis des Menschheitsganzen. Wie seine ganze Erfahrungsweise dem individualen Eindruck abgewandt war, so mußte auch sein Bildungsideal irgendwie kollektive Form gewinnen. In einem betonten Gemeinschaftsgefühl und in einem Begriff der bürgerlichen Ordnung, der in seiner rationalen Fassung liberal genug zwischen Rousseau und Pufendorf etwa die Mitte hielt, übersetzte er das große Erlebnis der Einheit alles Menschenschicksals aus dem Metaphysischen ins Gesellschaftliche. Und inmitten einer Zeit, die eben erst anfing, individualistischer Lebensform und subjektivistischer Wertung die Bahn zu öffnen, hob er aus den dunkelsten Tiefen mystischer Geschichtserfahrung in die dünne, spröde Luft rationalistischer Deutung etwas von dem Glauben an eine große objektive Ordnung allen menschlichen Seins in der humana civilitas als dem letzten Sinn der Geschichte.

Der aufgeklärte Protestantismus, dem Herder durch seine Herkunft und sein Amt, durch Interessen und Neigung verschrieben war, hat ihm freilich den Weg zu einer letzten und radikalen Formulierung seines Geschichtsbegriffes verbaut, ohne ihm eine andere, gerundetere Lösung geben zu können. Der liberale Glaube, daß in jedem Einzelnen Sinn und Wert der Weltgeschichte lebendig sei, der Glaube an das ewig Bleibende menschlicher Art im wandelnden Fluß geschichtlicher Bewegung war wohl stark genug, über sein Erlebnis der Melancholie alles Vergehens einen freundlichen Schimmer vulgärer Lebensbejahung zu werfen; den tiefen Pessimismus gegenüber dem Individualen, der in seinem Wesen lag, hat er auch auf dem Weg sittlicher und religiöser Deutung nicht zu durchstoßen vermocht. Mit der Unruhe der ungelösten Spannung hat Herder, auch auf dem Boden persönlicher Erfahrung, das große Erlebnis der ewigen Bewegung bezahlt.

ZUM BEGRIFF DER RENAISSANCE

WAS HEUTE an Vorstellungen über Wesen und Begriff der Renaissance im Umlauf ist, geht zurück auf Georg Voigt und Jakob Burckhardt. Beide haben zum erstenmal einen einheitlichen Charakter dieser Kulturperiode betont, und beide haben die großen geistigen Tatsachen, die seither für den Begriff der italienischen Renaissance maßgebend geblieben sind, den Humanismus und die Kunst, mit Bewußtsein in den Vordergrund der Betrachtung gerückt. Die beiden Werke, die Grundlage und Ausgangspunkt für jede weitere Forschung auf diesem Gebiet wurden, Voigts »Wiederbelebung des klassischen Altertums« und Burckhardts »Kultur der Renaissance in Italien«, sind in den fünfziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts erschienen, unabhängig voneinander und, wie mir scheint, auch unabhängig von vorausgegangenen Forschungen und Erkenntnissen. Man hat schon versucht festzustellen, was beide Gelehrte bei Formulierung ihrer Begriffe an Anregungen von anderer Seite aufgenommen und verarbeitet haben. Aber was bei Untersuchungen dieser Art zutage kam, war dürftig und hat nicht hingereicht, ein wissenschaftliches Bild von der Entstehung dieser Begriffe zu geben. Vielleicht auch bilden sich Vorstellungen und Begriffe dieser Art überhaupt weniger auf wissenschaftlichem Weg als auf dem der reinen künstlerischen Intuition und Konzeption, und vielleicht liegt auch eben darum ihre Bedeutung weit mehr in der Anregung und Befruchtung wissenschaftlicher Vorstellungen als im greifbaren wissenschaftlichen Resultat selbst. Wie Voigt und Burckhardt das Zeitalter des Humanismus und der Renaissance gesehen haben, so blieb es Jahrzehnte hindurch für jede wissenschaftliche Forschung lebendig und selbstverständlich; und doch vermag ihre Formulierung dieser Begriffe gegenüber einer scharfen wissenschaftlichen Analyse nicht standzuhalten. Geht man ihnen auf den Grund und prüft sie an der Ge-

samtheit des geschichtlichen Bildes, das uns die Quellen der Zeit ermöglichen, so gelangt man zu einer wesentlichen Korrektur, nicht zu einer Bestätigung des nun einmal geltenden Bildes.

Georg Voigt war Philologe und für ihn blieb das philologische Interesse einzig lebendig und richtunggebend. Der Eindruck, den er vom Kulturganzen der Renaissance hatte, war ihm vermittelt durch das literarische Dokument und zwar in erster und einziger Linie durch das Dokument lateinischer Sprache, durch die humanistische Literatur Italiens. Was wir heute Renaissance nennen und was wir gewohnt sind als einen Kulturkomplex breitesten Ausmaßes und gedrängtester Fülle zu betrachten, das war für Voigt inhaltlich identisch mit dem Problem einer ganz bestimmt gearteten geistigen Bildung, mit der Tatsache des Humanismus, soweit er — literarisch genommen — die Wiederbelebung der klassischen Vorstellungs- und Formenwelt war. Diese radikale und einseitig-enge Einstellung ermöglichte es Voigt, eine scharfe sachliche Grenze nach der vorausgegangenen Periode zu ziehen. Er kennt keine ruhige geschichtliche Entwicklung, die in langsamem Vorwärtsschreiten und im gleichmäßigen Zusammenwirken der verschiedenen kulturellen Faktoren wie Wirtschaft, Politik, Religion und Volksleben, den Humanismus geschaffen hätte. »Die Genialität und ihre zündende Kraft« überschreibt er eines der entscheidendsten Kapitel seines Buches: für ihn war die Wiederbelebung des klassischen Altertums, worin er den Wert und Sinn dieser ganzen Kultur sah, das Werk einiger genialer Männer, die kraft ihrer selbständigen geistigen Anlage und in mühsamer Kleinarbeit die ganze reiche Fülle des humanistischen Gedankens aus dem Schutt der Jahrhunderte gruben und der Menschheit erneut nutzbar machten. Die Tatsachen des wirtschaftlichen und politischen Lebens traten dann naturgemäß zurück; das geistige Leben stand in voller Eigengesetzlichkeit.

Es war der Instinkt des Neuhumanisten, der diese Idee formulierte, der Glaube an das große Einmalige des geistigen Lebens, an das Heroische der geistigen Tat und an den aristokratischen, der Masse abgewandten Wert der humanistischen Denkweise.

Voigts wissenschaftliche Art entspricht dem dargestellten Gegenstand: bezeichnend für ihn ist die Exaktheit der literarischen Kritik, die Treue der philologischen Kleinarbeit. Darum hat auch sein Werk, trotz allen Glanzes der Darstellung, weniger Wirkung und weniger durchschlagenden Erfolg in weiteren Kreisen erzielt als das Burckhardts; dafür ist es auch korrekter in den methodischen Grundsätzen seiner engeren Disziplin und unanfechtbarer in den Einzelheiten seiner Resultate. Über das, was Voigt geschaffen hat, ist die wissenschaftliche Forschung nur in wenigen und in wenig bedeutenden Einzelheiten hinausgekommen.

Jakob Burckhardt war in erster Linie Kunstgelehrter, und so stark und ausschließlich war sein künstlerisches Interesse, daß es oft genug seiner Wissenschaftlichkeit den Weg verbaut hat. Burckhardts Darstellung ist geschrieben unter höchster persönlicher Anteilnahme und mit ausgeprägtem künstlerischem Empfinden; was er gibt, sind Impressionen, zwar aus einer reichen Fülle geschichtlichen Wissens geschöpft, aber eben doch Impressionen, flüchtig und spielend und mitunter fast in fiebernder Eile hingeworfen. Er gibt ein Bild der Gesamtheit der Kultur der italienischen Renaissance und versucht über dieses Bild hinaus noch eine Analyse des bestimmenden Kulturwillens zu geben. Sein Grundgedanke ist, daß die Renaissance ihren Ausgangspunkt aus einer doppelten Quelle habe: aus der Verbindung von nationaler Art und wiedererwachender Antike, und daß erst aus dieser Verbindung die reifste Frucht dieser Kultur entstehen konnte, der ausgeprägte Individualismus der Persönlichkeit. Aber dieser Grundgedanke ist immer wieder

überwuchert von einer bloß ästhetischen Betrachtungsweise und von dem Bestreben, im italienischen Charakter allein, so wie ihn eben Burckhardt verstand, die Grundform dieser Kultur wiederzuerkennen. Er besitzt ein starkes Gefühl für den einheitlichen Charakter dieser Zeit; aber er sieht diesen einheitlichen Charakter allzu ausschließlich in der zentralen Lagerung und Bedeutung der künstlerischen Produktivität. Für Burckhardt ist alle Kultur nur Kunst, und die Stärke, Sicherheit und Einheitlichkeit der Kultur der Renaissance in Italien liegt für ihn eben darin, daß diese Kultur mehr als eine andere sich selbst unter der einzigen Tatsache der Kunst erlebt habe.

Man kommt dem eigentlichen Sinn von Burckhardts Ideen nur dann näher, wenn man sich klar darüber bleibt, daß seine Wertschätzung der Kunst ein Erbstück der Romantik ist. Burckhardt gehört jener seltsamen Welle des europäischen Geisteslebens an, die, von Deutschland ausgehend, aber von Frankreich und einem französisch gesehenen Italien angezogen und bestimmt, ihre Höhe in der Schweiz und in der wesentlich schweizerischen Geistesart erlebt hat und als deren prägnanteste Gipfel wir Erscheinungen wie Nietzsche und seinen Schweizer Kreis, wie Gottfried Keller und K. F. Meyer kennen. Burckhardt war nicht nur in seiner literarischen Diktion und in seiner wissenschaftlichen Schulung, sondern in seiner ganzen Wertung der Kulturprobleme viel mehr von französischem Wesen beeinflußt, als man anzunehmen pflegt. Man kennt seine Abhängigkeit von einem so durchaus französisch gerichteten Forscher wie Michelet, und man weiß auch, wie starken Widerhall er gerade in Frankreich gefunden hat. Für den französischen Geist ist die Renaissance das, was für die deutsche Romantik das Mittelalter war: ein Spiegelbild der eigensten Werte und Strebungen, nicht ein wissenschaftliches Resultat, sondern eine konstruktive Idee, das Symbol einer erstrebten Lebenshaltung.

Auch für Burckhardt war der Individualismus der Renaissance, wie er ihn auffaßte, viel mehr ein Postulat seiner eigenen Geistesrichtung als ein wissenschaftliches, aus den Quellen gezogenes Faktum. Seine Kultur der Renaissance ist eines der lebendigsten Dokumente der späten Romantik, eine romantische Tat von europäischer Wirkung. Graf Gobineau, aus dessen Feder die lauteste und zugleich lebensvollste künstlerische Darstellung der Renaissance stammt, schließt diesen seltsamen Ring: obwohl durchaus Franzose, findet er über Burckhardt hinaus den Weg in die deutsche Dekadenzromantik, zu Richard Wagner, zurück.

Burckhardts letztes Ziel war ein künstlerisches im eigentlichen Sinn des Wortes, eine Lebensgestaltung aus dem Material des historisch Gegebenen. Worum es ihm zu tun war, das war im Grund weniger das einmalige Leben der italienischen Renaissance als vielmehr der bleibende Typ, in dem er seine eigene Art bejaht sah. Darum auch die lebhafte Phantasie, womit er das Stoffliche faßt, das starke Pathos, die Sicherheit des Vortrags, die oft genug übersehen läßt, wie wenig zuverlässig die wissenschaftlichen Einzelheiten sind; daher auch seine Übertreibungen und lauten Stilisierungen, sein Haften am äußeren Kostüm, sein Pathos des festlichen Lebens. Darum erlebt auch jeder eine Enttäuschung, der von Burckhardt her zu den Quellen selber vordringt: er findet sie so unendlich viel nüchterner und ruhiger als Burckhardts überhitzte Temperatur sie wiedergab, viel härter, beschränkter, pedantischer, aber auch viel wirklicher, mit einem Wort, viel italienischer, viel weniger französisch.

Und doch ist die Auffassung Burckhardts, in noch viel stärkerem Maße als die Voigts, für die folgenden Zeiten bestimmend und maßgebend geblieben. Seine starke Betonung des künstlerischen Willens der Zeit sicherte ihm die für das breitere Publikum wichtige

Bundesgenossenschaft der Kunsthistoriker, und sein geniales Pathos setzte von vornherein jeden Versuch ins Unrecht, die Dinge selbst anzusehen und sprechen zu lassen. Man gewöhnte sich daran, das Wesen der Renaissance ausschließlich mit Burckhardts Augen zu betrachten. Und die wissenschaftliche Forschung ist nicht dazu geschritten, seine Aufstellungen im einzelnen und ganzen zu untersuchen, geschweige denn in Frage zu ziehen. Für die Geschichtswissenschaft blieb Burckhardts berühmtes Werk nicht nur eine gewaltige Anregung, wie so gern versichert wird, sondern darüber hinaus ein unbestrittenes Dogma.

Tatsächlich hat über Voigt und Burckhardt hinaus die wissenschaftliche Forschung zum Begriff der Renaissance nichts Wesentliches mehr beigetragen. Selbst eine neue Darstellung war, nach der blendenden Leistung Burckhardts, nicht mehr möglich. So hat sich der Historiker auf Einzelheiten der Kunst- und der Literaturgeschichte geworfen — auf geistesgeschichtliche Probleme, wie man seit drei Jahrzehnten anfing, sich auszudrücken — und zog im Gesamtbild einfach die Linien nach, die Voigt und Burckhardt vorgezeichnet hatten. Eine eigentliche Erweiterung erfuhr das Problem erst durch Thode, der dem religiösen Erleben, wie es sich vor allem in Franz von Assisi verkörperte, eine stärkere Rolle im Werden der Renaissance zuwies, und dann durch Dilthey, der das Problem der Renaissance in Beziehung zu dem der Reformation und der neuen Zeit rückte und die Tatsache des Individualismus der Renaissancekultur unter einem neuen, bisher fremden Gesichtspunkt, dem der reformatorischen Ethik betrachtete. Sonst aber gab es für den Historiker nur ein Problem, das eine einigermaßen selbständige Bearbeitung möglich machte, das der zeitlichen Grenzen dieser Kultur. Hier zeigten sich auch zuerst die Mängel von Burckhardts Aufstellung. Man fand die Grenzen der Kultur der Renaissance weder nach unten noch nach oben scharf

gezogen und bemerkte, daß die leichte Art, womit Burckhardt das Bild im Querschnitt gab, alles im Fluß, in Bewegung und in Unklarheit gelassen hatte. Man bemühte sich nun darum, diesen Grenzen im einzelnen nachzugehen, wobei man freilich wiederum von vornherein die von Burckhardt gegebenen Merkmale dieser Kultur, den Individualismus, den Humanismus und die Kunst, als bestimmend gelten ließ. Die Grenze gegen die neuere Zeit war noch verhältnismäßig leicht zu ziehen. Man begnügte sich mit der nun einmal angenommenen Einmündung der Kultur der Renaissance in die der Reformation und Gegenreformation und nahm als greifbaren Zeitpunkt für das Ende der Renaissance das pathetische Ereignis des sacco di Roma, der Plünderung Roms durch die deutschen Landsknechte des Bourbon im Jahr 1527. In der Richtung gegen das Mittelalter freilich war die Grenze schwerer zu ziehen. Man fand bald, daß das, was Burckhardt als charakteristische Merkmale der Renaissance angegeben hatte, die individualistische Formung des einzelnen und die Anlehnung des geistigen Lebens an Werte und Tatsachen des klassischen Altertums, auch früheren Kulturperioden eigentümlich sei. Man schob darum Schritt für Schritt die Grenzen der Renaissance nach oben: man bezog Robert von Neapel und seinen Kreis ein, rechnete darnach den Hohenstaufen Friedrich II. und ebenso Franz von Assisi zur Renaissance und begann bald mit der gleichen Logik von einer Renaissance der Ottonen und einer solchen der Karolinger zu sprechen. Damit aber war der Begriff der Renaissance als einer historischen Tatsache schon entwertet; man fing an, ihn als reine Typik im Sinne Lamprechts zu nehmen und sein Schema auch anderen Kulturen unterzuschieben. Man verließ das Gebiet der Historie und bewegte sich im Schematismus der sogenannten geschichtsphilosophischen Konstruktion.

Zieht man schließlich die Summe dessen, was von

Voigt, Burckhardt und der großen Reihe ihrer Schüler an wissenschaftlichen Vorstellungen zutage gebracht wurde, so bleibt etwa folgende, heute so ziemlich allgemeingültige Formulierung des Begriffs der Renaissance: es handle sich um eine innerhalb der Geschichte des italienischen Volks sich vollziehende und durch dessen nationale Art wesentlich bestimmte kulturelle Bewegung, deren Inhalt in einer ausgeprägt künstlerischen und humanistischen Wertung und Gestaltung des Lebens liege, deren innerer Sinn in einer Lockerung des dogmatisch festen mittelalterlichen Weltgefühls nach der Seite eines gesteigerten Individualismus bestehe und deren Funktion im großen Ganzen der europäischen Kulturgeschichte es sei, das Mittelalter zu Ende zu führen und den Übergang nach der durch die Reformation gekennzeichneten neueren Zeit zu schaffen.

Lassen sich nun aber nicht schon aus dieser Formulierung allein eine Reihe von Einwänden zwingender Art gegen diesen Begriff der Renaissance erheben? Gewiß stoßen die Kulturkomplexe der Renaissance und der Reformation zeitlich eng zusammen, aber berechtigt das allein zu der Annahme, es habe die Welt Leos X. irgend etwas gemein mit der Welt Luthers, die Aretinos mit der Calvins? Ist der Individualismus der Renaissancemenschen auch nur entfernt verwandt mit der subjektivistischen Glaubensglut und dem mannhaften Trotz der innersten Persönlichkeit, aus der die Reformation hervorgegangen ist? Gewiß sind der Humanismus und die Kunst leuchtende Merkmale des Wesens der Renaissancekultur. Aber ist nicht von vornherein anzunehmen, daß im Leben eines Volkes, das doch letzten Endes der Träger einer Kultur sein muß, die Kunst und eine auf kompliziertes Wissen gestellte Bildung nicht jene zentrale, schöpferische Bedeutung einnehmen können die ihnen hier zugeschrieben wird? Kann überhaupt dem Individualismus eine kulturschöpferische Kraft

innewohnen oder muß nicht schließlich jede Kultur ihren Ausgang vielmehr aus einer bestimmten Prägung des gesellschaftlichen Willens erhalten? Und sind endlich nicht Erscheinungen wie die Blüte der Kunst, die Verfeinerung der persönlichen Charakterbildung, die Breite und Tiefe des humanistischen Wissens und der humanistischen Denkweise, im allgemeinen Ablauf der geschichtlichen Entwicklung Erscheinungen sekundärer Art, Früchte, Folgeerscheinungen, deren Ursache und Ausgangspunkt in ganz anderen geschichtlichen Tatsachen und Vorgängen zu suchen sein muß? Gilt nicht für jedes Volk, so kultiviert es sein mag, die Tatsache, daß im Bereich der Kultur die natürlichen und materiellen, die wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Grundbedingungen von jeher Primat und Hegemonie innezuhaben pflegen? Und ist nicht gegenüber dieser Tatsache die bisherige Renaissanceforschung etwas an der Oberfläche haftengeblieben?

Dem Historiker, der außerhalb des engeren Fachgebiets der italienischen Renaissance zu arbeiten gewohnt ist, fällt, wenn er sich in der Literatur über die Renaissance umsieht, in erster Linie auf, daß in dieser Art von Geschichtsschreibung die großen Tatsachen des politischen Lebens eine sehr geringe Rolle spielen. Hier ist viel von Geist, von Kunst, von Bildung, von Persönlichkeit und von Geselligkeit die Rede, aber wenig von Wirtschaft, Gesellschaft und Staat. Voigt, ganz auf das Philologische eingestellt, ignoriert diese Tatsachen völlig. Burckhardt berührt zwar das staatliche Leben, aber das Kapitel, worin er dieses Pensum absolviert, „der Staat als Kunstwerk“ überschrieben, ist zweifellos das schwächste und anfechtbarste, das in jeder Hinsicht unzulänglichste des ganzen Werkes. Man hat den Eindruck, als behandle er den Gegenstand nur um der Vollständigkeit zu genügen, als sei ihm der Gegenstand selber verschlossen geblieben und unwesentlich erschienen.

Der große Kampf zwischen ghibellinischem und guelfischem Staatswillen, der den politischem Sinn der Renaissance bildet, ist nirgends auch nur angedeutet; die politische Struktur der italienischen Städterepublik des Dugento, der schon Raumer ein so breites Kapitel gewidmet hatte, bleibt ihm ein versiegeltes Buch. Das aber, was Burckhardt für das Wesentliche im staatlichen Leben der Renaissance zu halten scheint, die »Signoria«, die kleine Tyrannis, die steht tatsächlich am Ende und Ausgang einer Entwicklung, als deren eigentliche Auflösung und Verneinung, als eine bloße Dekadenzerscheinung.

Und wie für Voigt und Burckhardt, so blieb auch für die lange Reihe ihrer Schüler das politische Leben der Renaissance entweder eine Lücke oder ein Mißverständnis. Und doch sind es gerade die Tatsachen des politischen Lebens, die die tiefsten und letzten Aufschlüsse über den Charakter dieser seltsamen Zeit geben und aus denen sich all die Mannigfaltigkeiten der Erscheinung innerhalb der Kultur der Renaissance reiner und vollendeter erklären lassen als aus den wenig greifbaren Tatsachen des humanistischen und künstlerischen Lebens.

Wie lagert sich, zeitlich genommen, die Erscheinung der Renaissance im ganzen der Geschichte Italiens? Man spricht von Renaissance und man beobachtet einzelne ihrer wesentlichen Merkmale von jener Zeit an, die politisch genommen als die Zeit des Zusammenbruchs der Kaisermacht in Italien gilt, die Zeit der letzten Hohenstaufen. Und man setzt das Ende der Renaissance in jene Zeit, für die die erneute Einmischung fremder Mächte in die Geschicke Italiens kennzeichnend ist. Formuliert man diese Tatsache in Gedanken und Sprache der damaligen italienischen Welt, so lautet sie also: die Renaissance begann mit dem Ende der gotischen Invasion, mit der Befreiung Italiens von der Fremdherrschaft der deutschen Könige, und sie brach wiederum zusammen im Augen-

blick der neuen, französischen und spanischen Fremdherrschaft, im Augenblick der neuen Barbareneinfälle des 15. und 16. Jahrhunderts, der Feldzüge der Franzosen, der Spanier, der Schweizer und der Deutschen. Und tatsächlich liegt die Kultur der Renaissance eingebettet in eine Zeit der vollendeten nationalen Selbständigkeit. Es war die Zeit, da die Italiener »unter sich« waren, da zum erstenmal der große Grundsatz des »l'Italia farà da se« Geltung und Wirkung hatte. Machiavelli, der ganz aus dem Bewußtsein seiner Zeit heraus empfand, datiert eine entscheidende Wende der Zeit mit dem Tode Lorenzos des Prächtigen, weil dieser unter den damaligen politischen Verhältnissen Italiens als letzter imstande gewesen war, die Politik des Gleichgewichts der italienischen Mächte aufrecht und auf diese Weise die Fremden fernzuhalten. Sein Tod öffnete den Franzosen die Grenzen, vernichtete die Selbständigkeit Italiens und verschüttete damit die einzige Quelle, aus der eine so vollendete und reine Kultur Nahrung ziehen konnte.

Das ausgeprägteste nationale Selbstbewußtsein ist für das ganze Zeitalter der Renaissance kennzeichnend. Der volle und reife politische Klang des Wortes Italia ist ein Erbstück jener Tage der erwachenden Renaissance. Man weiß, daß schon ums Jahr 1200 der große Innozenz III. im Kampf gegen die deutsche Invasion den Begriff Italiens als einer nationalen Forderung geschaffen hat. Und aus tausend Stellen der Chroniken des 13. Jahrhunderts, nicht zuletzt aus der großen Chronik des Minoritenmönches Salimbene, wird deutlich, wie stark damals, durch alle bewußte Internationalität der kirchlichen und staatlichen Verhältnisse hindurch, das Gefühl für ein einheitliches italienisches Wesen geworden war. In Dante ist dann der Begriff Italien zum höchsten Bewußtsein gereift, und seit Dante war für jeden großen Italiener, was auch sein bürgerlicher Beruf und seine kulturelle Aufgabe

gewesen, das nationale Bewußtsein das beherrschende Element seines Lebens. Selbst ein so international gerichteter Weltmann wie Petrarca, der Schöpfer des neuen humanistischen Latein und der internationalen humanistischen Kultur, wurzelte mit einer ans Sentimentale grenzenden Innigkeit im Boden seiner Heimat, und seit ihm ist das »Italia mia« das klangvollste Register im Mund aller italienischen Dichter der Renaissance geblieben, bis herauf zu Bojardos wehmütiger Klage über die neuen Barbareneinfälle oder bis zu Ariostos Hymnus auf den Triumph der italienischen Kultur. Machiavelli hat in dem so leidenschaftlich ernsten Schlußkapitel seines Fürsten mit einem Zitat wieder an Petrarca angeknüpft und so mit Bewußtsein den Ring geschlossen, in dem jene ganze Zeit lebte, der er damals schon ins Grab sah. Und auch dort, wo man später noch, wie etwa bei Fracostoro, sich der kulturellen Blüte seiner Zeit freute, da klang doch immer im Unterton der stille Jammer über die verlorene nationale Freiheit. Das Italien der Renaissance war geteilt in ungezählte staatliche Splitter, aber es fühlte sich bei aller politischen Zerrissenheit, solang es nur die Fremden von sich halten konnte, immer als ein einiger großer Organismus. Und durch all den reichen politischen Egoismus jener Zeit hindurch blieb doch immer der Glaube an ein gemeinsames Schicksal und an einen gemeinsamen höheren Wert lebendig.

Und in der Sonne dieses nationalen Bewußtseins wuchsen alle die reichen Formen und Werte des kulturellen Lebens zu reifer Kraft und Stärke. Ein seltsamer Aufschwung auf allen Gebieten des Volkslebens erschien im Gefolge der errungenen Selbständigkeit. Die wirtschaftlichen Verhältnisse strebten, auf der Autonomie der Munizipien aufbauend, zu neuen Formen und Werten und gaben Italien die unbestrittene Hegemonie in allen Dingen des Gewerbes, des Handels und des Geldverkehrs. Die politi-

schen Formen festigten sich und das politische Interesse wurde tiefer und logischer. Das geistige Leben der Gesellschaft aber füllte sich — so zäh auch das Volksganze an den alten Traditionen, vor allem denen des religiösen Lebens hing — mit neuen lebendigen Vorstellungen; es konnte sich durch den Humanismus befruchten lassen, ohne deshalb den Zusammenhang mit den im tiefsten Innern schlummernden eignen Werten zu verlieren; und es konnte eine ästhetische Schulung höchsten Maßes und vollster Intensität über sich ergehen lassen, ohne an seiner lebendigen Seele Schaden zu nehmen. Die Renaissance kennt keinen Snobismus, weil auch der kultivierteste Geist jener Zeit mit Bewußtsein Italiener blieb und weil ihm die Werte seines Volkstums und seiner alten schlichten Traditionen so lebendig waren, wie die der Kunst und der humanistischen Bildung. Raffael hat neben der Schule von Athen und neben dem Parnaß auch die Messe von Bolsena und den Brand im Borgo gemalt, und der eine Gegenstand war seinem Herzen und dem seines Publikums so nahe wie der andere.

Auf einem Gebiet aber vor allem schuf der große nationale Wille sein eigenstes Werk und erlebte er seine innerste und heiligste Bestätigung, in der erstarkenden italienischen Sprache. Nicht in der »Entdeckung des Menschen« oder in der »Entdeckung der Landschaft«, wie Burckhardt meinte, liegen die großen Kennzeichen des neuen Menschen der Renaissance, sondern in der Entdeckung der italienischen Sprache, in jenem jubelnden Aufleuchten, in jenem Sichrühren, Sichrecken und Funkeln eines köstlichen Instruments der Volksseele, in jenem Bewußtwerden der tiefsten Werte des Volkstums, wie es in der Literaturwerdung der Volkssprache Wirklichkeit wurde. Freilich fehlt uns noch im einzelnen die Untersuchung darüber, wie das gesprochene italienische Wort seinen Eingang in die Schrift fand, wie es als Sprichwort vielleicht oder als fachtechnischer Aus-

druck in Urkunden, in Städtestatuten und Zünfteordnungen eindrang und wie dann in staunenswert kurzer Zeit durch das Werk der trovatori hindurch das italienische Idiom, das noch in den cento novelle antiche so spröd, so rauh und holprig klingt, die stolze Pracht und die reiche Klangfülle des dolce stil nuovo gewinnen konnte. Schon bei Dante ist dann die Volkssprache, das volgare, zum eigentlichen Merkmal der neuen Zeit geworden. Die italienische Heimat ist ihm »das schöne Land, worin das sì ertönt«. Und bei Dante auch erwacht schon, zum erstenmal im ganzen Abendland, das philologische Interesse an der lebendigen Volkssprache; er eröffnet die leidenschaftliche und hingebende theoretische Beschäftigung mit dem volgare, die dann durch die ganze Renaissance hindurch, bis zu den abschließenden Arbeiten Bembos, lebendig und wirksam bleibt. Selbst in das humanistische Latein der großen Italiener wie Petrarca, Enea Silvio Piccolomini, Pontano, Sanazaro, dringt etwas von der Biegsamkeit und Süßigkeit des volgare. Und wenn auch gelegentlich der Hochmut der Humanisten die Volkssprache beiseite schieben wollte, im tiefsten Grunde blieb sie doch immer während der ganzen Zeit der Renaissance das vom ganzen Volk mit Bewußtsein genossene, geliebte und verhätschelte Symbol seiner nationalen Art und Stärke.

Und neben dem nationalen Bewußtsein ist kennzeichnend für das innerste Wesen der Renaissance die politische Leidenschaft des Einzelnen und des Volkes. Nicht die Kunst und nicht der Humanismus, noch auch der gesteigerte Kult der ausgeprägten Persönlichkeit, sondern einzig und allein die Politik ist es, was alle die so unendlich mannigfaltigen Einzelerscheinungen der Renaissance auf einen Nenner bringen läßt. Was eine Brücke schlägt von Innozenz III. zu Julius II., von Bonifaz VIII. zu Clemens VII., von einem Pietro delle Vigne zu Pontano, von Cola di Rienzo zu Cesare Borgia, von Ezzelino zu Lorenzo

Medici, und was Petrarca und Machiavelli, Dante und Michelangelo, ja auch was Franz von Assisi und Savonarola gemeinsam ist, das ist der politische Zug, der durch ihr Wesen geht, das leidenschaftliche vitale Interesse an dem, was das Verhalten der Menschen untereinander ausmacht, die Hinneigung zu einer von irgendwoher geforderten Ordnung der menschlichen Dinge. Der Mensch der Renaissance ist in erster und einziger Linie Politiker, ein aufs Staatliche gerichteter Intellekt und Wille, und nur aus der zentralen Lagerung, die das Staatliche in seinem Charakter gefunden hat, erklären sich die meisten Züge seines Wesens, die stille und feste Diesseitigkeit, der scharfe und sichere Blick für die Wirklichkeit der Dinge und Verhältnisse, die starre Unbeirrtheit, womit die Ziele des aktiven Lebens eingehalten werden.

Und zwar ist es eine ganz bestimmt gerichtete Politik, die den italienischen Charakter der Renaissance gestaltet hat, jene Form politischen Lebens, die darauf zielt, den einzelnen zu berühren und den einzelnen zum Träger politischen Willens und Empfindens zu machen, die Demokratie antiken Stils. Es ist das guelfische Staatsgefühl, das die Renaissance geschaffen hat, die Politik im ursprünglichsten Sinn des Worts, der Geist der städtischen Ordnung. In Italien war die Entwicklung der Autonomie der Munizipien seit dem Altertum nie ganz abgebrochen, und wenn auch die alten römischen Stadtrechte, an die man mit Bewußtsein Anschluß suchte, vielfach apokryphe waren, lebendig blieb doch immer die Gesinnung der städtischen Selbständigkeit. Und es verstand sich von selbst, daß sich diese früher oder später im kämpfenden Gegensatz gegen die so wesentlich anders gerichtete Ordnung der Kaisermacht finden mußte. Für den kaiserlich Gesinnten des Mittelalters war die staatliche Obrigkeit, die Gewalt, von Gott dem Schwert des Kaisers verliehen, und der Kaiser übte sie, Ordnung und Rechte schaffend, im ganzen Reiche aus

durch Grafen und Sendboten, die Gewalt und Recht in seinem Auftrag führten. Für den städtisch Gesinnten des italienischen Mittelalters war der Gang der Dinge ein gerade umgekehrter: ihm galt alle staatliche Gewalt nur als notwendiges Korrelat der bürgerlichen Ordnung; sie erwuchs dem organisierten Volksganzen und schuf Recht im Namen und in der Kraft des Volkswillens; alle staatliche Ordnung kam ihm vom Volk und hatte sich zu kristallisieren in Obrigkeiten, die, wie die Rektoren, Kapitäne und Podestaden, vom Volk gewählte Organe des Vollzugs waren. Mit der kaiserlichen Würde allein hätte sich das italienische Volk gern abgefunden: es galt ihm als lebendiges Symbol jeder weltlichen Ordnung überhaupt. Wogegen es sich aber instinktiv wandte und wenden mußte, das war der Gedanke einer Herrschaft von kaiserlichen Delegierten, von Grafen, Markgrafen und Lehensträgern. Und das Kaisertum hat oft genug den ghibellinisch gesinnten Teil der italienischen Städte eben dadurch gewonnen, daß es ihnen Selbstverwaltung unmittelbar unter der Oberhoheit des Kaisers verlieh, daß es ihnen also mit anderen Worten den guelfischen Charakter friedlich zugestand. Der Kampf zwischen Guelfen und Ghibellinen, soweit er wenigstens Italien betraf, war nicht etwa der Kampf zwischen Kaiser und Papst — der ging wohl nebenher und beide Parteien haben versucht, ihn zu ihren Gunsten auszunützen — es war vielmehr in erster Linie ein Kampf zwischen zwei Staatsordnungen, zwischen der demokratischen Autonomie des Kleinstaats und dem Absolutismus der kaiserlichen Gewalt, der Kampf zwischen Staat und Reich.

Schon unter Barbarossa war dieser Kampf entschieden: die italienischen Kommunen hatten ihre volle Selbständigkeit errungen. Friedrich II. vermochte sich innerhalb dieser selbständig gewordenen Politik der Städte eine einigermaßen haltbare Stellung nur zu schaffen durch eine lange Reihe wesentlicher Zu-

geständnisse. Das ganze 13. Jahrhundert mit seinen blutigen Kämpfen galt in Italien dem Ausbau der inneren Verfassung der Städte. Denn diese demokratische Entwicklung hat keinen hemmungslosen Verlauf genommen. Blieben auch von da an die guelfischen Grundsätze unangetastet, so galt es doch nun den Ausgleich wirtschaftlicher Grundsätze der schwersten Art durchzuführen, vor allem der Gegensätze zwischen Stadt und Land, zwischen Bürger und Bauer und zwischen jenen beiden Parteien innerhalb des Adels, die sich hier auf das Land und dort auf das städtische Gewerbe, Handel und Kapital zu stützen anfingen. In der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts war die ghibellinische Partei völlig unterlegen; aber die guelfische Partei fing da und dort an sich zu spalten: der innerhalb der städtischen Ordnung wirtschaftlich Schwache kämpfte mit dem wirtschaftlich starken Adel um die Macht — das ungefähr ist der Sinn des Kampfes zwischen den Schwarzen und den Weißen zu Dantes Zeit —; dazu drängten die popolari, die radikalen Guelfen, das städtische Proletariat, nach und setzten eine Reform der städtischen Verfassungen im Sinne einer größeren Anteilnahme des arbeitenden Volkes an der Regierungsgewalt durch. Keine Obrigkeit mehr sollte gelten als die von Berufs wegen: die Herrschaft der Zünfte und ihrer Prioren begann. Der Adel war gezwungen, wollte er sich die staatlichen und auch nur die wesentlichen bürgerlichen Rechte zurückerobern, sich in die Zünfte einschreiben zu lassen. Das guelfische Prinzip hatte auch in der inneren Entwicklung gesiegt. Die politische Macht war tatsächlich in die Hände des arbeitenden und durch seine Arbeit organisierten und gegliederten Volkes gegeben.

Der guelfismo popolare, wie er hier skizziert ist, hat die konsequenteste Politisierung des italienischen Volkes zur Folge gehabt. Gewiß — Ruhe und Ordnung zogen nicht in die guelfische Stadt ein; die Kämpfe

der Parteien tobten fort und oft genug war die Anarchie in den Städten so groß und drückend, daß selbst erklärte Guelfen wie Dante nach dem kaiserlichen Schwert als nach der einzigen Rettung aus der Zerrissenheit und dem Egoismus der einzelnen und der Parteien riefen. Aber in kulturellem Betracht war es doch diese Politisierung, diese Zerrissenheit und Mannigfaltigkeit der Formen, aus der das Große dieser Zeit gewachsen ist. Das wirtschaftliche Leben gewann eine staunenswerte Elastizität und der Reichtum drang in weite Kreise. Die soziale Fürsorge schuf Vorbildliches, bis herunter wirksam in die kleinsten Einzelheiten des gesellschaftlichen Lebens. Gelehrte und religiöse Körperschaften schossen auf, wurden reich dotiert und erhielten so die Möglichkeit zu jenem großen und edlen Mäzenatentum, das im 14. und 15. Jahrhundert jede, auch die kleinste italienische Stadt zu einer Herberge der Künste und der freien Bildung gemacht hat. Aus der Politisierung der Einzelnen und der Massen aber erwuchsen der Kultur jener Zeit auch auf direktem Wege die stärksten und schöpferischsten Kräfte: vielleicht hat erst diese Durchackerung der Volksseele mit politischen Werten die Grundlage für das starke nationale Bewußtsein geschaffen. Jedenfalls aber war sie Voraussetzung für jene kulturell so bedeutende Charakterform, die Burckhardt für einen bloßen Individualismus hielt. Gewiß war dieser guelfische Charakter persönlich abgerundet, stark, egoistisch und individuell bestimmt, aber er verfügte zugleich über eine seltsame Fähigkeit, sich gesellschaftlich einzufügen und den gesellschaftlichen und staatlichen Willen zu seinem eigenen zu machen. Was Machiavelli einmal gesagt hat: »Ich liebe den Staat mehr als meine Seele« — das galt mehr oder weniger für jeden Menschen der Renaissance: die sittliche Wertung der Dinge ging über in eine rein politische. Jene freie Stellung des Einzelnen zu den Dingen dieser Welt, die allein kulturschöpfe-

risch ist, die der Protestantismus später erst durch seinen calvinischen Einschlag wieder errungen hat, die war mit dem guelfischen Staatsbegriff von vornherein gegeben. Der guelfische Staat war in seinem Wesen Kulturstaat. Darum die Leichtigkeit und Natürlichkeit, mit der damals eine so vollendete Kultur sich bilden konnte.

Dazu kommt noch ein weiteres: der guelfische Staat hat im gesellschaftlichen Leben seiner Zeit das Laienelement geschaffen oder doch wesentlich gestärkt, das nun der Träger der neuen Kultur werden konnte. Der Humanismus als solcher war nur denkbar und möglich, weil der guelfische Staat dem Laientum Boden und Luft geschaffen hat; und die Künste wiederum nahmen den gewaltigen Aufschwung nur, weil neben den kirchlichen nun auch weltliche Aufträge und damit weltliche Inhalte gegeben waren. Und für beide war gleichermaßen das neue wirtschaftliche System Grundbedingung der Existenz und Entwicklung. Humanismus und Kunst sind die reifsten und wertvollsten Früchte des guelfischen Staates und der guelfischen Kultur, nicht deren Anfänge noch deren wesentlicher Inhalt. Denn auch auf andern Gebieten äußerten sich die Folgen der neuen Denk- und Lebensweise: auch das kirchlich-religiöse Leben Italiens fügte sich den neuen Formen ein: Erscheinungen wie Franz von Assisi, der Apostel der politisierten und wirtschaftlich entwickelten Kleinstadt, und auch spätere Erscheinungen wie Catarina und Bernardino von Siena oder vollends Savonarola werden nur verständlich aus dem guelfischen Staatsgedanken heraus.

Freilich hat die reine Form des guelfischen Staates nirgends langen Bestand gehabt. Jede Demokratie mündet naturgesetzlich in einen Caesarismus ein. So kam in fast allen italienischen Staaten die Ablösung der Volksherrschaft durch die Signoria, durch die Tyrannis begabter Einzelner und ihrer Dynastien.

Der guelfische Kulturwille aber blieb auch dann noch bestehen. Die freie Gesinnung, die humanistische Wertung der Dinge und Menschen, das große Mäzenatentum brachten diese Emporkömmlinge mit auf den neugeschaffenen Thron. Und der Bürger konnte gern vergessen, daß er die Freiheit verloren hatte, solange er noch die schönen Früchte dieser Freiheit genoß.

Versteht man unter der Renaissance eine Kulturform und einen Kulturgeist, der aus einem Erwachen des nationalen Bewußtseins im Zusammenwirken mit der Durchdringung des Volksganzen durch das demokratische Bewußtsein des guelfismo popolare entstanden ist, faßt man also den Begriff der Renaissance als einen in erster Linie politischen Begriff, so lösen sich eine Reihe von Schwierigkeiten, derer die bisherige Auffassung nicht Herr zu werden vermochte.

Man wird fürs erste finden, daß die Wiederbelebung des klassischen Altertums eine weit geringere und weniger einschneidende Rolle spielte, als man ihr bisher zuschrieb und als der Name Renaissance glauben machen will. Vom Altertum, vom römischen wenigstens — und nur auf dieses kam es ja zunächst dem Humanismus an — war in Italien auch außerhalb der Pergamente und Bücher immer genug lebendig geblieben: der gleiche Himmel vor allem und die gleiche Erde und schließlich auch die gleichen Gesetze des Blutes; dazu die lebendigen Traditionen, wie sie in vielfach noch bestehenden Einrichtungen, in den Städterechten, in der Kirchen- und Rechtssprache, im alten Straßennetz und in den zahllosen Ruinen wirksam waren. In Italien war jedem immer die lebendigste Möglichkeit gegeben, sich in den früheren geschichtlichen Zustand zurückzudenken. Darum war auch der Gedanke Colas, Rom und die römische Ordnung wiederherzustellen, wenn er schon an der Unzulänglichkeit des Versuchs selber scheitern mußte, in Wirklichkeit viel weniger phantastisch und töricht,

als er uns Deutschen scheinen mag. Auch ist die innere Stellungnahme des Italieners zum Humanismus eine wesentlich andere als die des Deutschen. Für den Italiener war der Humanismus kein fremder Bildungsstoff; er erlebte vielmehr in ihm nur ein erneutes Betonen des nationalen Bewußtseins und er hat immer, wie schon Petrarca, aus dem Humanismus nur starke Motive des nationalen Willens abgeleitet. Der italienische Humanismus übernahm auch vom Altertum mehr als der spätere deutsche Humanismus, wenigstens mehr an Inhalten und Lebenswerten: es bleibt immer kennzeichnend für die Entstehung des Humanismus in Italien, daß Augustinus dabei an seiner Wiege stand. Auch ist wohl zu beachten, daß in Wirklichkeit der Italiener im ganzen Gang der Renaissancekultur nie das Gefühl der Nachahmung hatte; er blieb sich immer bewußt, aus dem Eigensten zu schaffen, und er hat im Grund genommen auch die eigene Kultur immer höher und stolzer bewertet als die noch so gläubig verehrte römische und hellenische. Daß er aus der alten Kulturwelt manches Wertvolle herübergenommen, das galt dem Menschen der Renaissance nicht viel; das Wesentliche seiner Kultur, dessen blieb er sich immer bewußt, war doch das Glück seiner eigenen Tage.

So ist auch die scharfe Scheidung gegen das frühere Mittelalter hin aus diesem so gefaßten Grundgedanken der Renaissance heraus nicht verständlich. Diese Scheidung hat erst Vasari aufgebracht und nur vom engen Standpunkt der künstlerischen Richtung aus zu begründen vermocht. Gerade dem Grundgedanken der politischen Renaissance, dem der Konstanz der politischen Entwicklung der Städte, widerspricht die Idee einer scharfen Scheidung gegen das Mittelalter hin. Man wurzelte mit allen Fasern seines Wesens in der Vergangenheit, und was man erreicht hatte, das betrachtete man nur als die zwar mit Bewußtsein erarbeitete und erkämpfte, aber immerhin logisch und

konsequent erfolgte Reifeentwicklung des alten Zustandes. Auch der Italiener der Hochrenaissance fühlte sich vielmehr jenen Unbekannten verwandt, die vor Jahrhunderten einst seine Städtemauern gebaut und seine Gemeindepaläste aufgetürmt hatten, als jenen gleichgebildeten und gleichgekleideten Zeitgenossen spanischer, französischer oder deutscher Herkunft, die das Land überschwemmten und die doch nur — um Bojardo zu zitieren — »so heldenmütig, ich weiß nicht welchen Gau zu plündern kamen«.

Viel schärfer und bestimmter ist in der Tat die Grenze der Renaissance gegen die neuere Zeit zu ziehen. Es ist die Grenze, die Machiavelli angegeben hat, die mit dem Verlust der italienischen Unabhängigkeit gekennzeichnete. Mit der Reformation und was von ihr ausging, hat die Renaissance nichts zu tun. Man braucht nur auf das Echo zu achten, das das Werk Luthers in den gebildeten Kreisen des damaligen Italien gefunden hat — einen Pedanten nennt z. B. Aretino den großen Reformator — um den Abstand zwischen den beiden Kulturerscheinungen zu fühlen. Freilich ist auch hier die Grenze weniger zeitlich als sachlich, d. h. national, zu ziehen. Das, was wir heute die neuere Zeit nennen und was wir mit der Tatsache der Reformation eröffnet glauben, das ist eben jene Formung des wesentlich europäischen Geistes, die von der deutschen und nordischen Art bestimmt ist; und was uns Mittelalter heißt, das wiederum ist eben jene Formung des europäischen Geistes, die unter dem unbestrittenen Einfluß romanischen Wesens stand. Nicht mit Dante oder Petrarca hat die Neuzeit begonnen, sondern mit den gotischen Domen und der deutschen Mystik, den Vorläufern Luthers; und sie hat ihren ersten Triumph nicht im Skeptizismus der Italiener der Renaissance erlebt, wie die um Burckhardt wollen, sondern im starren Dogmatismus der Reformation und der Gegenreformation. Die Renaissance vielmehr ist das legitime Kind des Mittel-

alters, ja dessen durchaus logische und dessen konsequenteste Vollendung, eben weil sich in ihr jener romanische Geist am freiesten und ungehemmtesten, am wahrhaftigsten und reinsten verkörpert hat, aus dem einst dem ganzen Mittelalter Leben und bestimmte Form geworden war.

Die hier vorgetragene Auffassung der Renaissance als einer im wesentlichen politischen Erscheinung ist vielleicht auf den ersten Blick eine ungewohnte, eine neue aber ist sie keineswegs. Freilich muß man weit zurückgehen, um ihre ersten Ansätze aufzuspüren. Schon mehr als ein Menschenalter, ehe Voigt und Burckhardt von Wiederbelebung und Renaissance sprachen, hat Simonde de Sismondi eine politische Geschichte Italiens in eben dieser Zeit geschrieben und hat sie betitelt: »Histoire de la renaissance de la liberté en Italie«. Darin führt er aus, daß es die politische Unabhängigkeit und die demokratische Selbstbestimmung sei, was allein eine Blüte der Kultur hervorzurufen vermöge. Und zu gleicher Zeit veröffentlichten die beiden Sacchi ihr großes Geschichtswerk über das italienische Mittelalter, dessen zweiten Teil, eben wieder vom Zeitalter der Renaissance handelnd, sie überschrieben »tempi municipali«. Und im Vorwort führen sie als Leitmotiv des ganzen Werkes aus: Jene Zeit vom 11. bis 15. Jahrhundert sei die Periode gewesen, da die Italiener aus dem Schlummer der vorausgegangenen Jahrhunderte erwacht, da sie das Bedürfnis nach einer gewissen Art von Selbständigkeit gefühlt und darnach Stück für Stück die Barbarei zertrümmert, sich in Stadtstaaten zusammengeschlossen und eine wiedergeborene Nation zustande gebracht hätten.

Gewiß war für diese Männer, für Sismondi so wenig wie für die Sacchi, die Renaissance nicht das, als was sie uns heute gilt, eine geschlossene Kulturbewegung von so ausgeprägter und vollendeter Art; und sie sahen in ihr auch nicht mit vollem Bewußtsein das, was sie in

Wirklichkeit gewesen ist, eine große Bewegung politischen Inhalts, die Geschichtswerdung eines primären politischen Willens, einer der wenigen ewigen Staatsideen der Menschheit. Es war überhaupt weniger wissenschaftliche Einsicht als politischer Instinkt, was diesen Gelehrten ihre Formulierung diktiert hat; sie waren beherrscht von einer politischen Tendenz ganz bestimmter Art. Sie gehören jener Zeit an, da die Bewegung des jungen Italien noch ganz im neuguelfischen Fahrwasser ging, jener Zeit, der auch Gioberti und Rosmini angehörten, jene Staatsmänner des wiedererwachenden Italien, die eine Einigung und Wiedererstehung ihres Vaterlandes auf dem Boden der alten guelfischen Staats- und Kulturordnung erhofften. So waren auch diese ihre Bücher mehr gedacht als politische Winke, als moralische Schlüsse aus historischen Prämissen, als Werke der politischen Schulung für eine kommende Generation politisch-aktiver Italiener.

Das neue Italien ist dann freilich nicht durch das demokratische Guelfentum geschaffen worden, sondern durch den revolutionären Liberalismus des Freimaurertums, nicht von Gioberti, sondern von Mazzini. So kam es, daß auch die historische Auffassung der Sismondi und Sacchi wieder verschüttet wurde, noch ehe sie wirksam werden konnte. Jakob Burckhardt aber hat, soweit er selber Beziehungen zum lebendigen Italien genoß, nur das französisierte moderne Italien, das liberale Italien der Carbonari gekannt. Und von diesem sind ihm unter der Hand wesentliche Züge in seine Schilderung der Renaissance eingeflossen. Und was er dann schließlich als den Geist der italienischen Renaissance bestimmt, das war im Grund nichts anderes als eben das Wesen Mazzinis, das heißt, eine künstliche Kreuzung zwischen dem Durchschnittsitaliener und dem Geiste Voltaires.

Hat Machiavellis Stimme heute noch Gewicht und Klang? Lohnt es sich überhaupt, diesen Mensch gewordenen Geist der Politik in einer Zeit zu rufen, die auf das Politische grundsätzlich Verzicht geleistet hat zugunsten des Geschäfts? Und was soll der politische Humanist inmitten einer Welt, die auf der Tafel ihrer Werte mit Wissen und Willen das Menschliche ausgelöscht und statt seiner den leeren Kreislauf von Rohstoff, Kredit, Fertigware und Gewinn zum Inbegriff ihres Schicksals erhoben hat? Und was soll schließlich heute noch der Versuch, das erstorbene politische Denken zu wecken, Politik wieder als Urform des menschlichen Geistes zu begreifen und ihren Sinn im Zusammenklang des Ganzen und nicht im Nutzen des Einzelnen, in der menschlichen Ordnung und nicht in der Rentabilität des Unternehmens zu suchen? Seit Jahrzehnten hat der Gebildete den Bezirk des Politischen widerstandslos den Geschäftemachern überlassen, nicht einmal die Katastrophe des jüngstvergangenen Jahrzehnts hat ihn gelehrt, daß die Politik auch für ihn das Schicksal ist. Und seit Jahrzehnten haben die großen und die kleinen Geschäftemacher im Bezirk des Politischen dafür gesorgt, daß sie im engen Kreis der Gleichgestimmten blieben und ihre petites affaires ungestört von menschlichen Bedenken und von geistiger Wertung betreiben konnten. Die Politik hat abgedankt, die Wirtschaft ist an ihre Stelle getreten. Das ökonomische Denken hat von der Gesamtheit des gesellschaftlichen Organismus Besitz ergriffen. Man baut nicht mehr am Staat als an der ewigen Form der zur Gemeinschaft strebenden Menschheit, sondern rationalisiert seinen Betrieb, als wäre er ein bloßes Geschäftsunternehmen. Nicht mehr der Mensch ist Ausgang und Maß der Dinge, sondern die Materie, die Ware, das Geld. Nicht mehr die Ordnung ist das Gesetz des Verhaltens, sondern die Wirtschaftlich-

keit, nicht mehr das Recht herrscht, sondern die Rente. Eine neue herrschende Kaste und mit ihr ein neuer politischer Typ ist heraufgezogen. Staatsmännische Erscheinungen wie Stein, Humboldt, Metternich, Bismarck und politische Erscheinungen wie Windthorst, Richter, Bebel sucht man heute vergebens, nicht etwa weil das Maß ihrer Begabung fehlte, sondern weil ihr typischer staatlicher und politischer Wille nicht mehr möglich wäre in einer gesellschaftlichen Gesinnung, die den Staat um des Geschäfts willen preisgegeben hat. Und mit der großen Form des Staatsmanns ist auch zugleich die des alten Diplomaten erloschen, der Witterung für das psychologische Element im Menschlichen und im Gesellschaftlichen hatte und Verständnis für jenes wunderbare Gleichgewicht von Recht und Macht, worin das Politische sich vollzieht, und in wenigen Jahren werden auch die alten Typen des Staatsbeamten und des Juristen verschwunden sein und mit ihnen das Gefühl für den sich selber verwaltenden Körper des Staats und das Empfinden für das ewig Lebendige der rechtlichen Form. Was heute im politischen Treiben unumschränkt herrscht, das ist der Typ des Handlungsreisenden, des Agenten, des Angestellten, der Aussicht auf Geschäftsbeteiligung erhoffen darf. Seine Denkweise überschattet und färbt das politische Leben. Und deren letztes Merkmal ist die menschliche Verantwortungslosigkeit, wie sie aus der Anonymität der Wirtschaft erwachsen ist und vom Mechanismus des Parteiwesens gepflegt wird. Der heutige Politiker hält sich menschlich hinter dem Firmenschild und günstigstenfalls hinter dem Programm seiner Partei versteckt. Seine Integrität erschöpft sich darin, daß er sein persönliches Interesse parallel dem Geschäftsinteresse der Firma zu führen weiß, als deren verpflichteter Angestellter er sich fühlt. Sein Ehrgeiz erschöpft sich in der Reklame. Politische Verbrechen alten Stils rentieren sich nicht mehr. Wo

früher am Ende einer politischen Laufbahn die Bürgerkrone stand oder das Schaffot, winkt heute das wohlverdiente Ruhegehalt oder der betrügerische Bankrott. Die Politik ist ungefährlich geworden für den, der die Macht hat und am Steuer des Staats sitzt, die Zeche bezahlt das Volk.

Ist dieser Typ des wirtschaftlich Rechnenden die endgültige Form politischen Lebens? Und wird inskünftig das Schicksal der Menschheit für immer in die Hände der Geschäftemacher statt in die der Menschenlenker gegeben sein? Oder wird das politische Element noch einmal aus dem Nährboden des ewig Menschlichen die Kraft zur reinen Menschengestaltung ziehen? Früher lag der Sinn der Geschichte darin, daß eine Politik gegen die andere gemacht werde und daß ein politischer Wille gegen den andern sich durchzusetzen wisse, heute ist die Schicksalsfrage die, daß überhaupt Politik gemacht werde und daß der wesenhaft politische Wille als solcher sich gegen den ökonomischen durchzusetzen wisse. Wer den Glauben an den ewigen Wert des Menschlichen nicht verloren hat, wird freilich der Meinung sein müssen, daß der Primat des wirtschaftlichen Denkens, unter dem wir heute zu leiden haben, nur ein vorübergehender Zustand, ein Zustand der politischen Perversion sei, und daß sich schließlich doch wieder die Idee der menschlichen Gemeinschaft mit dem Ausgleich ihrer Kräfte und Werte in den Mittelpunkt der politischen Dinge werde setzen können. Denn Politik ist die reinste, stärkste, wesenhafteste Form alles Menschseins; sie rührt an die letzte Tiefe menschlicher Existenz, an Liebe und Zeugung, und sie lebt, wo sie rein lebt, einzig und allein aus dieser letzten Tiefe menschlicher Existenz. Sienkiewicz sagt einmal, der letzte Sinn aller Politik und aller Bajonette sei der, die Bedingungen zu schaffen, unter denen Hermann und Dorothea sich lieben und vermählen und eine neue Generation erzeugen können. Das Ziel der

Politik ist der Staat, und der Staat ist die Form, worin die landschaftlich und geschichtlich bedingte konkrete Menschheit, das Volk, sich im vollendeten und ausgeglichenen Bild seines Wesens und seiner Kräfte sehe. Die wirtschaftliche Existenz ist nur eine dieser Kräfte, eine untergeordnete, die der höheren Idee des Rechts und der Liebe zu dienen hat. Wie sich der Mensch zum Menschen stelle, dienend und helfend und am gemeinsamen Werk der vollendeten Gemeinschaft bauend, das ist der Sinn aller Politik. Darin erschöpft sich auch schließlich alle politische Kraft des Einzelnen. Der Mensch ist Politiker, wenn er sich als Bürger fühlt und weiß, wenn er es versteht, sein eigenes Wesen im Werk der Gemeinschaft erhöht und bestätigt wiederzufinden.

Machiavelli war ein solcher Politiker. Er war kein Staatsmann; weder seine Natur noch die Verhältnisse schenkten ihm die Gelegenheit schöpferischen Wirkens, und von dem, was er als Diplomat, als Beamter, als militärischer Organisator geleistet hat, ist nichts geblieben. Er war auch kein Theoretiker der Politik, kein Philosoph und kein Metaphyisker des Staats, und er hat sich um die großen Ideen der Staatslehre so wenig gekümmert wie um konkrete staatsrechtliche Formulierungen. Er war auch kein Parteipolitiker und hat seine Aufgabe nie darin gesehen, eine ganz bestimmte Politik zu treiben oder zu verteidigen. Dies war das große Mißverständnis der Nachwelt, um dessentwillen er, immer unverstanden und immer mißdeutet, als das Gespenst aller nur möglichen politischen Verworfenheit durch die Jahrhunderte hat gehen müssen. Er war nichts anderes als Politiker, der bestorganisierte und am besten durchgebildete politische Geist; ein Mensch, dessen einzig mögliche Lebensbedingung das politische Element war, das Spiel der lebendigen politischen Kräfte, und der sein Leben daran setzte, Politik zu sehen, zu denken, zu begreifen und zu sein, ein ungeheuerlicher und unerbittlicher Realist des

politischen Wesens, nicht der politischen Tat, das hellste und lichteste Auge, das je auf politische Dinge geschaut, und das wahrste und ehrlichste Organ, das je auf politische Wirkung reagiert hat. In dieser reinen und vollendeten politischen Fähigkeit hat Machiavelli seinen Wert und seine Aufgabe gesehen, und da er der Überzeugung war, daß der Mensch sich ewig gleichbleibe wie Erde und Sonne und Luft, die ihm Existenz geben, so durfte er seine eigenen Einsichten und Erkenntnisse als ein Vermächtnis ewiger Geltung betrachten an all die, die gleich ihm in der Politik das letzte Wesen und den höchsten Wert des Menschlichen verehren.

Machiavellis Zeit war eine Zeit tiefen politischen Verfalls. Der guelfismo popolare hatte seinen Zirkel ausgelaufen. Er hatte die Reichsgewalt in Italien zerbrochen, die städtischen Gemeinden des oberen und mittleren Italiens frei und selbständig gemacht und die Durchbildung ihrer Bürgerschaft mit dem Geist einer lebendigen und stolzen Demokratie vollzogen. Aber er war nicht imstande, die wirre Summe demokratisch organisierter staatlicher Einzelwesen zum großen und einheitlichen Staat zusammenzufassen. Italien blieb zerrissen, die kleinen guelfischen Staatswesen sanken zu bloßen Territorien herab, den Domänen einer klugen und geistig interessierten Geldaristokratie oder gewandter und skrupelloser militärischer Machthaber. Zwar blieb noch vielfach die demokratische Form des Staatswesens und damit eine gewisse wohltätige politische Beweglichkeit, aber der demokratische Geist eines stolzen und tüchtigen Bürgertums starb aus und mit ihm erlosch das politische Interesse als solches. Der kulturelle Wille überwog den müdgewordenen politischen, und ein kulturelles Leben von beispielloser Intensität und Mannigfaltigkeit der Inhalte, Formen und Farben beglückte, ein letztes Geschenk der guelfischen Idee, die italienische Wirklichkeit. Mit ihrer politischen Schwäche freilich war

auch das Schicksal dieser größten aller europäischen Kulturen besiegelt. Italien vermochte dem Ansturm der Barbaren nicht standzuhalten und der eindringende barocke Absolutismus beseitigte mit den letzten Resten bürgerlicher Freiheit auch Grund und Sinn der italienischen Kultur.

In Florenz selber hatten sich Blüte und Zerfall des demokratischen Wesens in prägnantester und fast typischer Weise vollzogen. Dort haben sich auch die lebendigen demokratischen Formen am längsten und am beweglichsten erhalten, die intensive Politiserung der Masse, die ein Merkmal florentinischen Staatswesens war, hatte ihre guten Früchte getragen. Die Herrschaft der Medici, viel zu intelligent und geistig, als daß sie des äußeren Zierats der Monarchie bedurft hätte, ließ die demokratischen Formen unangetastet und Lorenzo, der hellste und feinste politische Kopf des Quattrocento und zugleich der letzte Guelfe Italiens, hielt nicht nur im Innern an der Fiktion der demokratischen Vertrauensstellung, sondern auch nach außen hin an der alten guelfischen Idee der italienischen Einheit fest, eingekleidet in ein wunderbar ausgeklügeltes System des Gleichgewichts der Mächte. Mit seinem Tod datiert der Untergang der italienischen nationalen Selbständigkeit und damit das Ende des Mittelalters. Im Innern zwar schien er die alten demokratischen Kräfte freigegeben zu haben, es folgte das theokratische Volkskönigstum Savonarolas und nach ihm die zwar zaghafte aber elastische demokratische Restaurationspolitik Soderinis. Nach außen aber zeigte sich die ganze Schwäche der florentinischen Politik, man hielt ängstlich am Anschluß an Frankreich fest und glaubte, die eigene Selbständigkeit sichern zu können, indem man die des ganzen Vaterlands preisgab.

1469 wurde Machiavelli in Florenz geboren als der Sohn einer alten Familie von Beamten und Juristen, die dem demokratisch gesinnten kleinen Patriziat der

Stadt und der aktiven guelfischen Parteiorganisation angehörten, weder reich noch arm waren und deren Leben sich in der Bewirtschaftung ihrer kleinen Landgüter, in der Verwaltung städtischer Ämter und im Parteigezänk des politischen Kleinbetriebs verzehrte. Die Politik steckte Machiavelli von den Vätern her im Blut. Sein Bildungsgang zeichnete sich in nichts vor dem seiner Standes- und Berufsgenossen aus, er war Jurist, lernte die Technik der Verwaltung kennen und eignete sich daneben das Allernotwendigste der äußeren humanistischen Bildung an. Nur eine einzige Leidenschaft kannte sein Bildungstrieb, die Lektüre der alten Historiker, und diese wiederum diente seiner einzigen geistigen Fähigkeit, der Beobachtung, Beurteilung und Wertung der politischen Gegenwart. Die verfolgte er kühl, hell, skeptisch und aufgeschlossen. Er erlebte die glänzende Herrschaft Lorenzos, den Sturz seiner Dynastie, den fiebrigen Traum Savonarolas und die Tragödie seines Untergangs. 1498 trat er neunundzwanzigjährig in den höheren florentinischen Staatsdienst ein, als Vorsteher der Kanzlei der Zehn, jener Behörde, der das Heerwesen und die auswärtige Politik unterstanden. Fünfzehn Jahre lang führte er die Geschäfte, teils im inneren Dienst teils mit auswärtigen Missionen betraut. 1513 verlor er mit dem Sturz der Demokratie und der Rückkehr der Medici sein Amt, geriet in Verdacht, an der Verschwörung der Boscoli und Capponi teilgenommen zu haben, wurde eingekerkert, aber schließlich als unschuldig und jedenfalls als unbedeutend entlassen. Er zog sich aufs Land zurück, lebte den Plackereien seines kleinen Gutsbetriebs, vertrieb sich die Zeit in den Schenken beim Kartenspiel mit Handwerksleuten und fahrendem Volk, las die Alten, beobachtete aus der Ferne den Lauf der politischen Dinge und brachte zu Papier, was er erfahren und gedacht. Langsam gewann er das Vertrauen der Medici, man forderte gelegentlich Gutachten von ihm ein und ermunterte

ihn, die florentinische Geschichte zu schreiben. Zu voller Tätigkeit und zu Einfluß kam er nicht mehr. Seine Anbiederung an die Medici hatte ihn das Vertrauen der alten demokratischen Parteigenossen gekostet, und man ließ ihn die Mißgunst fühlen, als sich nach der erneuten Vertreibung dieses Hauses die Republik von neuem auftat. Am 22. Juni 1527 starb er, mißachtet und vergessen und in den dürftigsten Verhältnissen.

Was Machiavelli an sein Amt fesselte, das war nicht der schöpferische Wille des Staatsmanns, sondern nur die unermüdliche Beweglichkeit des Schaffenden und die Neugier des Beobachters, der Gelegenheit hatte, das staatsmännische Werk anderer objektiv und doch aus der nächsten Nähe des Beteiligten kennenzulernen. Als Staatssekretär stand ihm die technische Leitung der Kanzlei, nicht die politische Führung der Geschäfte zu. Eine Tätigkeit von einiger Selbständigkeit der Idee und der Ausführung war ihm nur in der Reorganisation der florentinischen Miliz gegeben, der er sich mit der ganzen Leidenschaft seines Temperaments, aber mit zweifelhaftem Erfolg unterzog. Er sah die Schwäche Italiens im Mangel eines eigenen bodenständigen und dem Staat als solchem verpflichteten Heeres. Und aus dem bloßen Kalkül des Politikers erstand in ihm die Idee des Volks in Waffen, des stehenden Heeres als des verkörperten Machtwillens der Nation. Der geniale Versuch lief seiner Zeit um drei Jahrhunderte voraus; erst die ihm wesensverwandte Gironde hat geschaffen, was er erdachte. Neben der militärischen Tätigkeit ging die diplomatische, die Führung der Geschäfte von der Kanzlei aus und gelegentliche Missionen als Gesandter der Republik an italienische Höfe, an die Kurie, nach Deutschland und Frankreich. Die Politik Soderinis, die er zu vertreten hatte, war eine Politik der Schwäche, des steten Strebens nach Ausgleich und Vermittlung. Aber sie gab ihm Gelegenheit, seine

große Sicherheit in der Führung der technischen Geschäfte zu erproben und zugleich ein politisches Material von unendlicher Vielseitigkeit der Verhältnisse und der Absichten kennen zu lernen. Denn die hohe Politik jener Tage, in deren Mitte Machiavelli stand, war ein Werk höchster Spannkraft und letzter Ziele, sie hat das politische Bild Europas für die Dauer von drei Jahrhunderten vorgeformt. Und diese fortgesetzte lebendige Fühlungnahme mit dem konkreten und entscheidenden politischen Geschehen seiner Zeit gibt Machiavellis Reflexionen jene realistische Resonanz, die sein sonst so abstraktes Werk beseelt und in seiner Wirkung weit über alle andern politischen Reflexionen hebt.

Dieser starke Realismus, dieses harte und hüllenlose Verbundensein mit der einmaligen und konkreten geschichtlichen Wirklichkeit, diese fanatische Anbetung der positiven Tatsache kennzeichnet das ganze literarische Werk Machiavellis. Mannigfaltig, vielseitig, einen großen Reichtum der Gegenstände und der literarischen Formen umspannend ist sein ganzes Schrifttum doch wie aus einem Guß geformt und hat in allen seinen Teilen stets den gleichen metallischen Klang eines am lateinischen Sprachgeist geschulten Stils und eines aus römischem Staatsgeist genährten bewußten Willens zur Wirkung. Am unmittelbarsten Ausfluß und Bild seines persönlichen, geschichtlich zufälligen Wesens sind die Privatbriefe, ohne jede literarische Absicht geschrieben, frisch, lebendig, natürlich, gelegentlich spitz und derb, immer aber lauter und ehrlich und durch alle Sarkasmen hindurch die tiefsten Blicke in ein armes und hilfloses Menschenwesen öffnend. Dem Politischen durch den Wesensgrund des verwandten Spieltriebs und durch die Absicht einer literarischen Wirkung nähergerückt stehen seine Dichtungen, die Komödien, in ihrer Mitte die unsterbliche Mandragola, dann Novellistisches, Lyrisches, Epigrammatisches; stofflich einer Komik an

tiker Prägung dienend, aber tragisch durchsetzt vom Skeptizismus einer zerrissenen Natur; im klugen und zuchtvoll geordneten Aufbau und in der psychologischen Führung des Dialogs den Politiker verratend; die prosaische Phrase klingend, flüssig, anmutig gegliedert und scharf akzentuiert; die Verse gewandt und geistvoll, aber von jener rationalistischen Trockenheit, die uns im Vers Lessings wiederbegegnet. Und dann schon völlig und unmittelbar aus der politischen Wirklichkeit heraus geboren der literarische Niederschlag seines Amtslebens: die Gesandtschaftsberichte, deren Klarheit, Sachlichkeit und konkrete Fülle dem dienstlichen Zweck entsprechen, die zurückhaltend und bedächtig geführten Gutachten über verfassungstechnische Fragen und die eine langjährige und mühevolle Praxis resümierende Abhandlung über die Kriegskunst. Ein schönes Gleichgewicht zwischen politischer Absicht und künstlerischer Form halten die historischen Werke, in denen er sein Bestes an literarischen Werten gibt. Und endlich, sein Leben und sein Schaffen in gleicher Weise krönend, sein Wesen und sein Wirken offenbarend, seine eigentlichen politischen Reflexionen, der wunderbare Doppelbau der Discorsi und des Principe: die Discorsi kühl, sachlich, scharf, akademisch mitunter, man möchte sagen parlamentarisch, den republikanischen Inhalt in der vorsichtigen Ausgeglichenheit der Gedankenführung und der Form widerspiegelnd; der Principe leidenschaftlich bewegt, heftig, brutal, in jedem Satz die Not der bitteren Gegenwart atmend, unheimlich überschattet von Machiavellis gewaltigstem politischen Urerlebnis, der gigantischen Gestalt des Cesare Borgia.

Politik ist der einzige Inhalt seines Lebenswerks, sie ist auch der lauteste und offenkundigste Wesenszug seiner persönlichen Art. Das politische Interesse übertönt, überwuchert scheinbar seinen menschlichen Bestand. Der Reichtum der Lebensformen scheint ein-

geengt, eingeschnürt, niedergehalten von dem einen und einzigen großen Inhalt seines Wesens, dem Willen zur Macht, doppelt unheimlich, weil ihm nur die Möglichkeit abstrakten, gedanklichen Auswirkens gegeben ist. Manchmal erschrickt man vor der Kälte des Urteils, der Härte und Unerbittlichkeit der Wertung, der Gefühlsarmut und der metaphysischen Dürre dieses großen Geistes. Erst eine Wesensschicht tiefer offenbart sich eine zweite, der politischen parallel gehende Kraft, das künstlerische Element. Es ist, als ob sich, von einem tieferen Aspekt gesehen, die Härte und der Ernst des politischen Wesens milderte und auflöste in ein heiteres, freies, mit Lust geschautes Spiel der Kräfte. Eine Freude am formalen Geschehen taucht auf. Die Dinge wie die Worte bewegen sich in antithetischer Gesetzmäßigkeit. Das Problem der Macht biegt sich unmerklich um in das der Ordnung und offenbart so seinen formalen Sinn. Und wieder eine Schicht tiefer, und das künstlerische Element zeigt sich in seiner geistigen Existenz, in der Helligkeit und Klarheit der Anschauung, in der interesselosen Führung des abstrakten Gedankens, in der bewußten Entfernung von aller materiellen, triebhaften Wertung der Dinge und Güter, im vollendeten Skeptizismus gegenüber dem subjektiven Gefühl wie der individualen Erscheinung menschlichen Wesens. Die Ordnung ist zur Gemeinschaft geworden. Und dann endlich leuchtet im tiefsten Kern seines Wesens das, woraus all seine Erscheinungsform Bestand und Sinn gewinnt, von klassischer Heiterkeit umgeben die Einfalt einer wahren und warmen Natur, sinnlich und sinnenfreudig und immer demütig der fremden objektiven Wirklichkeit zugewandt, die politische Urkraft in ihrer menschlichen Urform bergend, in der Fähigkeit zu lieben und zu leiden, ein freiwillig Armer, den Freunden dienend zugetan und bereit, sein Alles dem Vaterland zu geben.

*

Jeder Versuch, Machiavellis politische Anschauungen formulieren und auf irgendwelche inhaltlich bestimmten Ideen, Begriffe oder Überzeugungen festlegen zu wollen, ist nutzlos. Machiavelli kennt kein System der Politik, nicht einmal eine für alle Fälle geltende Methode des konkreten politischen Verhaltens. Er hat sich auch weder über eine metaphysische Begründung des Staats, noch über eine solche des Rechts irgendwelche Gedanken gemacht, es ist nicht einmal möglich, von seinen politischen Maximen, wenn wir es schon Maximen nennen wollen, auf eine bestimmte Theorie vom Staat und vom politischen Wesen zurückzuschließen; sogar eine bestimmte und bleibende persönliche Neigung für die eine oder andere Form und Richtung politischen Lebens läßt sich aus seinen abstrakten Reflexionen nur schwer feststellen. Fast auf jeder Seite seiner theoretischen Werke stößt man auf Widersprüche inhaltlicher Art, auf Inkonsequenzen des politischen Urteils, der Wertung und der Neigung. Begriffe haben für ihn keinerlei Wirklichkeit, und Programme nicht die leiseste verpflichtende Kraft in der Führung seiner Gedankengänge. Staatsformen sowohl als politische Ideen sind ihm nur bewegtes Leben und nicht Bild, Kräfte und nicht Gesetze. Immer geht er vom konkreten gegenwärtigen Augenblick aus und findet in ihm den stärksten, wenn nicht den einzigen Antrieb politischen Handelns. Das Bleibende, Geformte, Gestaltete im politischen Leben interessiert ihn nicht, politische Traditionen und Formen, Gesetzmäßigkeiten und Programme nimmt er nicht als gegebene Normen, sondern nur als wirkende Tatsachen und Kräfte, die abzumessen und abzuwägen sind, damit man imstande sei, ihnen die zum konkreten Zweck notwendige Gegenwirkung zu setzen. Darum ist er in seinen politischen Urteilen nie absolut. Er sagt nie: der Staatsmann muß so oder anders handeln, immer nur: wenn du dieses willst, mußt du jenes tun, wenn du jenes nicht willst, mußt

du dieses lassen. Absolute Geltung fordert er nur für die eine und einzige Prämisse aller Politik, das Dogma von der ewig gleichbleibenden menschlichen Natur und ihrer Gesetzmäßigkeit. Alles andere resultiert aus den Verhältnissen und ist also relativ. Aber gerade für die Beurteilung dieser Verhältnisse und ihrer zwingenden Kraft hat er den unfehlbaren Instinkt, er sieht und hört wie Napoleon die Logik der Dinge.

Machiavellis ganze Natur war aus politischem Stoff geformt und auf den politischen Instinkt hin organisiert. Sein ganzer menschlicher Bestand war gleichsam geladen mit politischer Funktion. Er sah weder seine eigene noch eine fremde menschliche Existenz möglich außerhalb des Bezirks politischen Wesens. Aber ihm fehlte die aktive Leidenschaft, der Tatwille, die ungebrochene brutale Kraft des persönlichen Einsatzes, um derentwillen er eine Erscheinung wie Cesare Borgia bewunderte und verehrte. Er war eine geistige Natur; seine Aktivität war die des Gedankens. Er war gleichsam nur ein politisches Medium, weder eine politische Kraftquelle noch ein politischer Kräftemittelpunkt. Seiner Vitalität eigneten nur die passiven, nicht die aktiven Fähigkeiten des Politikers. Er war Patriot und Bürger, kein Staatsmann. Patriot und Bürger war er aus der ganzen Fülle menschlichen Wesens heraus, Staatsmann nur auf dem Boden der Reflexion. Als Patriot besaß er die leidenschaftliche Liebe zum Vaterland als der einzigen naturgegebenen Tatsache, in der er selber atmete und wirkte; besaß er dem Staat gegenüber, als der formgewordenen bürgerlichen Volksgemeinschaft eine Opferkraft und Hingabefähigkeit bis zum Letzten. Als Bürger besaß er den Instinkt der Ordnung und der Einordnung, das lebendige Gemeinschaftsgefühl, die Freude am bürgerlichen Wettkampf und Ausgleich der Kräfte und Strebungen, und die unbedingte Höchstwertung politischen Seins und Wirkens. Im Bezirk des Staats-

männischen fehlte ihm jede eigene Beziehungnahme, jede Fähigkeit persönlichen Einsatzes. Ihm fehlte der Herrscherinstinkt. Er mißt und wägt die lebendigen Kräfte und verfolgt ihr bewegtes Spiel, für seinen eigenen Willen findet er keinen Raum darin und empfindet vielleicht nicht einmal das Streben, sich selber tätig ins politische Spiel der anderen zu setzen. Man lese etwa seinen Briefwechsel mit den im aktiven Dienst stehenden Staatsmännern Vettori und Guicciardini: mit beispielloser Gier der Teilnahme verfolgt er das große politische Geschehen und beobachtet und urteilt mit einer unheimlichen Sicherheit des Instinkts. Aber ihn selber und seine lebendige einmalige Existenz sucht man vergebens im Spiel dieser Kräfte, es ist, als sei ein luftleerer Raum zwischen ihm und der politischen Wirklichkeit seiner Zeit. Er greift nicht ein, er münzt nur um in kristallklare Gedanken ewiger Geltung.

Diese seine doppelte Existenzform erklärt auch seine schwankende persönliche Stellung inmitten des wirklichen politischen Lebens seiner Zeit und seines Staats. Durch Natur und Schicksal war er Republikaner und Demokrat, das lag in seiner florentinischen Geburt und in seiner guelfischen Tradition begründet. Dem entsprach auch seine persönliche Art, seine patriotische Glut und seine bürgerliche Leidenschaft; er war auch viel zu objektiv in seiner Anschauung, viel zu realistisch in seinen Bedürfnissen, als daß er nicht dort, wo ihm die Möglichkeit geschenkt war, der persönlichen Neigung Raum gegeben hätte. Als geschichtlich einmalige Erscheinung, als florentinischer Bürger, war er mit der gleichen inbrünstigen Leidenschaft wie etwa Michelangelo der Republik und ihrer Freiheit zugetan. Er liebte auch das Volk als den lebendigen Mutterleib seiner eigenen geschichtlichen Existenz. Trotz allem grundsätzlichen Skeptizismus, trotz allem Wissen um den Wert der Canaille liebte und verehrte er doch die Masse als Ganzes. Er sah in

ihr die größere Kraft und die größere Lebensfülle, die größere Logik und die größere Treue und Beständigkeit im Vergleich mit dem politisch hervorgehobenen Individuum, dem die Verhältnisse die Gelegenheit der Macht und der Führung gegeben haben. Das Volk, nicht der Fürst war ihm der letzte Sinn des Staats und des politischen Geschehens. Aber dies alles entsprach nur der Zufälligkeit seiner geschichtlichen Existenz, nicht seinem Wesen als politischer Denker. Als solcher war er der Rationalist, der hinter die Dinge sah und vom relativen Wert aller geschichtlichen Erscheinungsformen und also auch des Staats und seiner zufälligen Ordnung überzeugt war. Die Republik war Gegenstand seiner Liebe, nicht Postulat seines Denkens. Er wußte, daß es über der Republik noch ein Höheres gebe, das Volk in seinem organischen Wachstum, das sich seine Formen im Wechsel der Verhältnisse und unterm Druck der wirkenden Kräfte sucht. Ihm war die Kraft des Einzelnen, der Herrscherwille des Tyrannen, nicht weniger politische Realität als die bürgerliche Ordnung der Volksgemeinschaft, und er nahm sie nicht nur als Tatsache, sondern als Wert, sobald sie staatsbildend wirkte und so der Lebensfülle des Volks diente. Nichts war ihm unbegreiflicher als der legitimistische Aberglaube, alles Recht sah er nur in der Fähigkeit, im höheren Wert der schaffenden Tat. Und hier wieder mündet die Reflexion zurück in seine vitale Neigung. Das geeinte italienische Vaterland war ihm der höchste konkrete Zweck, dem selbst der Atavismus republikanischer Leidenschaft sich unterordnen mußte. Nie ist in politischer Sprache Ergreifenderes geschrieben worden als der Schluß des Principe, wo der glühende Glaube an die Zukunft des Vaterlands allen politischen Kalkül zersprengt. Seine Zeit freilich begriff weder dies letzte Ziel seiner Neigung noch die Tragik seines persönlichen politischen Schicksals.

So mannigfaltig und widerspruchsvoll, zufällig und

wechselnd Machiavellis konkrete politischen Gedanken sind, so einheitlich, einmalig und gesetzmäßig ist ihr ideelles Unterhalb, das, was man die Idee »Machiavelli« nennen könnte, die Urform seiner politischen Anschauung, aus der alle einzelnen Reflexionen und Maximen nicht inhaltlich, wohl aber formal Bestand und Sinn gewinnen: die Einsicht, daß es der Mensch ist, der Politik macht, nicht die Idee und nicht die Sache, nicht der Staat und nicht die Partei. Der lebendige Mensch ist für ihn das einzige Gesetz des politischen Geschehens, sein Ausgang und sein Ziel zugleich, nicht etwa im Sinn einer humanistischen Wertung, die den prägnanten Menschenwert in den Mittelpunkt alles Seins rücken möchte, sondern im Sinn eines empirischen Apriori, als Naturgesetz gleichsam, als die einzige absolute Tatsache politischen Tuns und politischen Urteilens. Und er begreift dabei den Menschen weder als eine Abstraktion noch als die bloße Funktion einer vorausgenommenen Gesellschaft, sondern als wirkliches und einmaliges Kräftezentrum, als den Menschen in der ganzen Fülle seiner nationalen und geschichtlichen Bedingtheiten, seiner Traditionen und seiner realen Bedürfnisse, als den Menschen in der ganzen Verderbtheit und Zerrissenheit seiner Natur, mit seinen egoistischen und antisozialen Instinkten, den nur Hunger und Liebe, Habsucht und Geschlechtslust zum sozialen Element wider Willen, zum ungefügen Baustein einer höheren, dem Ganzen dienenden Gemeinschaft machen. Was dieser Mensch aus seiner Natur und aus der mannigfachen Bedingtheit seiner Verhältnisse heraus will und muß — umori heißt das unübersetzbare Wort, das er dafür gebraucht — das ist für Machiavelli der einzige Stoff und der einzige Inhalt aller Politik; im Spiel dieser Kräfte, in ihrer Auseinandersetzung und in ihrem endlichen mühevollen Zusammenklang vollzieht sich für ihn das politische Schicksal des Menschen. Daraus begreift sich, wie fremd ihm alle

Ideologie sein mußte und jede Art von Doktrinarismus, dem es um Formeln und nicht um lebendige und gegenwärtige Menschen zu tun ist. Man versteht auch, wie wenig selbständige Geltung von einem solchen Standpunkt aus gesehen die Staatsform etwa oder das materielle Gut für ihn haben konnten; politische Kraft eignet ihnen nur, soweit der Mensch sie begehrt oder verwirft. Und man begreift endlich Machiavellis amoralische Wertung der Dinge, das Gute und das Schlechte im Menschen, Tugend und Laster, so wirklich sie im Bezirk einer moralischen Wertung und einer persönlichen sittlichen Haltung des Menschen sind und sein müssen, im Bezirk des Politischen gelten sie ihm nur als Kräfte, die für oder wider ein gesetztes Ziel bestimmend sind.

Und dieser Mensch, so verschieden seine Erscheinung im Raum der Länder und Staaten, so mannigfaltig und wechselnd sie im Zeitenlauf der Geschichte sein mag, als Element des Politischen ist er für Machiavelli die ewig gleich organisierte und ewig gleichmäßig wirkende Kraft. Kein politischer Denker, auch Augustinus nicht, hat so stark und leidenschaftlich wie Machiavelli das christliche Dogma von der Einheit des Menschengeschlechts, vom gleichen Wert der Rassen und Epochen erlebt und bejaht; keiner hat so stark und grundsätzlich wie er den typischen Wert des konkreten Menschen empfunden. Hierin rührt er in gleicher Weise an Dante wie an Petrarca. In dieser seiner politischen Grundidee findet das christliche Mittelalter einen letzten und radikalsten Ausdruck und erlebt zugleich der Humanismus seine realste Formulierung. Der paradigmatische Wert der Antike, von Machiavelli so unbedingt gefordert und errichtet, gilt nur im Glauben an das Unwandelbare, das ewig Geltende der menschlichen Form. Daß dieser Glaube geschwunden war, daß an seiner Stelle der naive Glaube des Emporkömmlings herrschte, der den jämmerlichen Augenblick seiner Gegenwart für

Sinn und Ziel der Entwicklung hält, darin sah Machiavelli die Erbsünde des Verfalls, den einzigen Grund aller politischen Verderbnis seiner Zeit.
Denn aus dem Dogma von der Gleichheit und Unwandelbarkeit des menschlichen Urbestands folgte für Machiavelli ein zweites, das Dogma von der Entwicklungslosigkeit der Geschichte. Auch hier triumphiert seine formale Betrachtung der Dinge, sein christlicher Glaube an den einmaligen Wert des Menschlichen. Machiavelli kennt keinen Fortschritt im Leben der Menschheit, nur Wechsel und Wandel und Wiederkehr; kein Ziel, nur Bewegung. Das Gesetz von der Erhaltung der Kraft beherrscht seine geschichtliche Anschauung. Der Wert bleibt, nur der Träger wechselt. So begreift er die Geschichte als einen ewigen Kreislauf der Dinge, das Schicksal der Nationen als unendlichen Wellenschlag, als ein ewiges Auf und Nieder der atmenden Urkraft. Daß die Unerbittlichkeit dieses metaphysischen Gesetzes geschaut wird und daß trotzdem politischer Wille und politische Leidenschaft möglich sein muß, darin liegt die Tragik aller Politik und zugleich ihre Überwindung. Der Staat ist relativ, von absolutem Wert ist nur der Mensch.

AUGUSTIN UND SEINE BEKENNTNISSE

Jahrhunderte hindurch galten die Bekenntnisse des heiligen Augustinus als das nur, was sie sein wollten, ein Werk der Frömmigkeit, und man las sie mit der ausschließlichen Absicht religiöser Erbauung. Petrarca, der Schöpfer der modernen weltlichen Bildung, hat sie in ein anderes Licht gerückt. Ihm wurden sie zum Dokument menschlicher Art und geistiger Kultur. Was er darin fand, das war der Mensch in der Fülle seiner inneren Bezüge und war vor allem die bewußte Tat seelischer und geistiger Selbstbildung, Stoff und Form des humanistischen Gedankens. Erst mit dem Zeitalter der Aufklärung, unter dem Einfluß Rousseaus, setzt das von jedem Bildungswert gelöste stoffliche Interesse an diesem Werk ein. Gleichzeitig freilich begann auch die liberale Fälschung des Verständnisses: man las das Werk, wie man Rousseau lesen mag, mit dem feigen Hintergedanken, daraus eine Rechtfertigung menschlicher Schwäche zu gewinnen, und versuchte, diesen rätselvollsten Geist einer fernen fremden Welt in moderne Maße und moderne Werte zu übersetzen; man klammerte sich an mißverstandene Einzelheiten, zog krumme Parallelen und bog interpretierend um, was in das neue Bild sich nicht fügen wollte. Nun aber erträgt kein Typus einseitiges Verständnis und laxe Interpretation weniger als der, dessen Wesen Fülle und Intensität ist. So hat der modern verstandene Augustinus alles verloren, was ihm Wert und eigen ist: das Ferne, Fremde, Seltsame seiner menschlichen und seelischen Erscheinung, die weltenweit gespannte Fülle seines Geistes, Maß und Ordnung seines formenden Charakters und die Leidenschaft und gigantische Stärke seines sittlichen und politischen Willens. Die Maßstäbe der gepflegten und ängstlich gehegten Subjektivität versagen gegenüber einer Erscheinung, in der der Herzschlag einer ganzen Menschheit lebt.

Wer Augustinus kennt und versteht, fühlt etwas vom Atem der Weltgeschichte. Die Menschheit hat größere und reinere Geister hervorgebracht, aber in keinen hat sie soviel von ihrem eigensten Wesen und Werden, ihrem Wirken und Leiden hineingelegt wie in diesen seltsamsten und rätselvollsten aller Menschen. Augustinus zählt nicht zu den Großen der Kunst und der Wissenschaft, er war, verglichen mit Plato und Aristoteles, Thomas und Kant, weder ein klarer noch ein tiefer Denker, er war weder ein edler Mensch noch ein großer Charakter; aber einsam, unerreicht und mit keinem andern vergleichbar steht er als die naturhafteste Verkörperung menschlichen Wesens wie ein Fremdling unter allen andern: zweigestaltig wie der Kentaur, in unheimlicher Verkehrung der Elemente, oben Natur und unten Geist, unausgeglichen und zerrissen, eintönig bei hundertfachem Wechsel, kraftvoll und riesenstark mit allen widerlichen Anzeichen des Zerfalls und der faulenden Schwäche.

Man hat schon oft hervorgehoben, daß Augustinus auf der Scheide zweier Zeiten stehe, wie ein Januskopf vorwärts und rückwärts schauend. In viel stärkerem Maße, als man anzunehmen gewohnt ist, trifft dies Bild zu. Nicht nur chronologisch genommen steht er, mehr trennend als verbindend, zwischen Altertum und Neuzeit: als zeitlose Offenbarung menschlichen Wesens steht er auf dem Schnittpunkt aller ewigen Komponenten des Menschentums, dort, wo Natur Geist und Geist Natur, wo Willkür Ordnung und Ordnung Willkür wird, als satte Verkörperung jeder Eigenschaft menschlichen Seins und zugleich als deren heftigste Verneinung, als ein Gefäß, das alle widerstrebenden Ströme menschlicher Art zu fassen vermag. Wie fern steht seine mystische Natur, seine still hingebende und ruhig hinnehmende Glaubensart, seine Gottessicherheit und die selbstverständliche Festigkeit seines sittlichen Maßstabes dem skrupel-

losen Zweifel und dem vorsätzlichen Skeptizismus späterer Jahrhunderte; wie fern steht die afrikanische Wildheit seines Blutes, der glühendheiße Atem seines Empfindens dem keuschen, ruhigen Schritt der Jungfrauen vom Parthenonfries! Wie abstoßend wirkt auf den Christen wie auf den Atheisten die lieblose Art seines Prädestinationsglaubens; wie fremd, wie lächerlich fast, klingt der Tonfall seiner vertrauensseligen spekulativen Konstruktionen dem Ohr des alten wie des neueren Philosophen, sei er nun nach Aristoteles oder nach Kant gerichtet. Und doch lebt und webt der Geist dieses Menschen, stets bejahend und stets verneinend, zwischen allen diesen Gegensätzen, wirklich und lebensstark, ewig alt und ewig neu, immer verworren und verwirrend und immer klar und selbstverständlich, überall alles und überall nichts. Solang es Menschen gab, gab es augustinischen Geist. Nichts ist im ganzen langen Laufe der Menschheitsgeschichte behauptet und geleugnet worden, was nicht auch Augustinus behauptete oder leugnete, nichts ist geglaubt oder verlacht worden, was nicht auch Augustinus glaubte oder verlachte. Wie ein Ewiger Jude schleicht er durch alle Wahrheiten und alle Irrtümer der Menschheit, überall fremd und überall zu Hause, geschätzt und geachtet wie der heidnische Stein der Weisen, verfemt und bekämpft wie der biblische Stein des Anstoßes.

Gleich einer Naturerscheinung leuchtet sein Charakter auf: selbstherrlich, unbedingt, gewaltsam. Man hat bei jeder Äußerung seines Geistes den Eindruck, als komme sie organisch aus den letzten Tiefen triebhaften Lebens, unberührt von allem Außenstehenden, von keiner Erziehung beeinflußt. Die Katastrophe seiner Bekehrung ist wie ein Symbol seines ganzen Lebens: unlogisch und naturhaft, willkürlich und sinnlos und doch mit der ganzen unwiderstehlichen Gewalt eines natürlichen Vorgangs bricht irgend etwas aus dem Chaos seiner Seele, das, zwischen

Erkenntnis und Willensakt schillernd, sein ganzes Sein durchschüttelt und tyrannisch in neue Bahnen reißt, so lange, bis Beelzebub über den Teufel kommt, eine neue Erkenntnis die alte verschlingt, ein neuer Wille den alten erwürgt.

Die seltsame Zweiheit seines Wesens ist es, die den raschen, regellosen Rhythmus seiner geistigen Art geschaffen hat. Die unversöhnlichsten Gegensätze haben sich in diesem Charakter zusammengefunden: voll satter Sinnlichkeit und mit dem verzehrendsten Durst nach geistiger Anschauung, brutal, rücksichtslos und hart und zugleich von rührender Zartheit und Weichheit der Empfindung, jäh aufbrausend und wieder voll geschlossener Beherrschtheit, geschwätzig und verschwiegen, eitel und selbstlos, selbstherrlich und voll Demut, verbohrt, versonnen, grüblerisch und doch jeden Nerv angespannt in sicherm und bewußtem Wollen erscheint er als ein leidenschaftlich aufgewühltes Chaos subjektivistischer Instinkte, und mitten im rasenden Wirbel dieses Feuerballs ruht als starker, bestimmender Mittelpunkt die klarste, stillste Objektivität, ein unabänderlich fester Wirklichkeitssinn, verschwendet zwar an Phantastereien, aber darum nicht weniger stark, nicht weniger hingebend, nicht weniger aufbauend. Zugleich Grieche und Christ, zugleich Humanist und Theolog umfaßt er alle Provinzen menschlicher Geistesart; alle religiösen Fanatiker und alle von sittlichen Imperativen Besessenen haben sich ihm verwandt gefühlt, aus dem unerschöpflichen Becher seiner Ideen das berauschende Gift des Fanatismus getrunken und unverwandt in den glühenden Feuerbrand dieser Seele gestarrt, in den gleichen Feuerbrand, an dem sich, fast ein Jahrtausend später, die stille Flamme des Humanismus entzündet hat.

Augustinus war, wie nur je ein moderner Romantiker und Mystiker, in allen seinen Fasern beherrscht von der Leidenschaft der Innerlichkeit. Ein tiefes, schran-

kenloses Versinken in die Abgründe der eigenen Seele schuf ihm jenes überschwellende Glaubensgefühl, das weder Zweifel noch Rücksicht kennt und das begleitet ist von einem Schwelgen in willkürlichen Subjektivismen, von einem wahren Rausch sinnlich religiöser Empfindungen. Nicht Ekstase ermöglichte seinen fanatischen Glauben, sondern ein eigentliches physisches Berauschtsein von Empfindungen, so wie wir es aus vielen Teilen seiner Konfessionen kennen. Ein lebendiger Natursinn, bald heiß und wild, bald weich und fast empfindsam wuchs in der gleichen Seele, die sich so gern und unablässig im maßlosen Spintisieren in neuplantonischem Ideenspiel verlor, stets bereit, das Geistige körperlich und das Körperliche geistig zu fassen. Und in diesem Hin und Her seines Geistes entfaltete sich eine Religiosität von solch allgewaltiger vitaler Kraft, von solcher Unermeßlichkeit der Inbrunst, daß alle Schranken zwischen Wirklichkeit und Interpretation fielen und regellos Menschsein und Gottverehrung ineinander flossen. Nur einen Akzent kennt das Chaos dieser Religiosität, den tragischen Akzent der sittlichen Weltanschauung, von dem jede Romantik lebt. Irrtum und Sünde sind für Augustinus die Pole allen Geschehens, Schmerz und Wollust die Werte seines Empfindungslebens, der Fanatismus der Reue der letzte Inhalt seiner sittlichen Vollendung, ruheloses Sichverzehren und brünstiger Krampf die beherrschenden Formen seines religiösen Seins.

Doch neben diesem modernen Menschen, dem Christen, Mystiker und Moralisten, lebte in Augustinus, freilich stets überwuchert und übertönt, noch ein anderer, der antike Mensch, der Grieche, Römer und Katholik. Da und dort klingt aus dem Wust des Sittlichen das Interesse und die stille Freude am Reinmenschlichen, aus der eruptiven Willkür seines Empfindens ein leises Gefühl für Maß und Ordnung, eine klare Objektivität, eine Geste demütiger Hingabe an

das Wirkliche oder als wirklich Geglaubte, die starke Sehnsucht nach Harmonie, nach der umfassenden Katholizität des geistigen Lebens. Das ist der Augustinus, der in der ruhevollen Wirklichkeit der Welt das Lob des wirkenden Gottes sah, der Augustinus, der den Gedanken des Gottesstaats geschaffen hat, jenen Gedanken, der bei aller Verkrümmung und Verkrampfung seiner Konstruktion und seiner Begründung auf der höchsten und reinsten Idee des Geistigen ruht, der Idee der Ordnung. Nichts von pfäffischer Metaphysik liegt in diesem Augustinischen Gedanken der Ordnung, sondern die starke eherne Seele des alten Römertums, die auch in geistigen Dingen die Autorität nicht auf die Empfindung, sondern auf die Logik, auf Gewalt, nicht auf Neigung baut. Und in seinem Kampf gegen Schisma und Ketzertum hebt dieser Gedanke den Kirchenvater über alles Gezänke und Gezeter des Theologen hinaus und macht ihn zum Anwalt eines Weltgeistes, jenseits von Schule und Katheder.

Das Formprinzip seiner geistigen Art ist diese Kreuzung weltgeschichtlicher Gegensätze. Nicht in der Stärke des Einzelnen, die nur in der Atmosphäre logischer Reinheit und sachlicher Sicherheit wirken kann, liegt das Fruchtbare seiner geistigen Art, sondern in der brutalen Wucht des Ganzen, in jener rätselvollen Verschmelzung des Unvereinbaren, die zur Summe und Potenz des Allmenschlichen wird. Nur diese hebt ihn über die zeitlichen und kulturellen Schranken seiner geschichtlichen Erscheinung und macht den Afrikaner aus der Zeit der verwesenden römischen Kultur auch für spätere und gesündere Zeiten zum befruchtenden Symbol starken geistigen Lebens.

Augustinus' Zeitalter war eine Zeit des Zerfalls, der Auflösung, der Gegensätze und des Wirrwarrs. Seine Jugend fiel in die Regierungszeit Julians des Abtrün-

nigen und sein Lebensende sah die Aufrichtung des Vandalenreichs in Nordafrika. So umspannte die eine Lebenserfahrung beide tragischen Katastrophen des Altertums, den Todeskampf des Römischen Reiches und die Auflösung der antiken Kultur.

Die Entscheidung über den politischen Bestand des Reiches war freilich längst gefallen. Die übergewaltige Aufgabe des militärischen Grenzschutzes im Norden und Osten und die damit gegebene Entstehung starker Machtzentren außerhalb der Hauptstadt hatten den Zerfall der Reichsgewalt begründet. Die staatsrechtliche Trennung zwischen West- und Oststrom hatte nur bestehende machtpolitische Gegensätze legitimiert und in den innersten Regierungskörper getragen. Als der Druck im Norden und Osten stärker wurde, unterlag das Reich trotz der unbegrenzten Hilfsmittel seiner militärischen und wirtschaftlichen Organisation und trotz der zehnfach überlegenen Staatskunst der römischen Diplomatie. Der Grenzwall im Norden, das großangelegte Defensivsystem des Tiberius, wurde schon frühe preisgegeben; der endliche Durchbruch wurde dadurch nur verzögert, nicht verhütet. Auch die innere Grenzlinie, lange Zeit mit Geschick und Ausdauer verteidigt, fiel unter dem Anprall der Massen. Ostrom hielt sich, mehr durch seine Diplomatie als durch seine Waffen gerettet, Westrom, dem der unmittelbare Angriff galt, fiel in Trümmer, und die reichen und hochentwickelten Provinzen des Westens standen wehrlos den Horden der Völkerwanderung offen.

Damit war die militärische und politische Macht des Reiches vernichtet, nicht aber die innerste Lebensform dieser wunderbaren Erscheinung: der Geist der römischen Ordnung und der Mechanismus der staatlichen und wirtschaftlichen Organisation. Freilich waren auch hierein schon tiefe Lücken gerissen. Die Durchsetzung des Beamtenkörpers wie des Offizierskorps mit fremden germanischen Elementen hatte schon

lange angefangen, das alte soziale Gefüge zu lockern und die Dezentralisation der Reichsgewalt, durch den Einbruch der Fremden vollendet, hatte manche Verkrümmung und Mißbildung des innerstaatlichen Lebens zur Folge: die provinziale Gliederung wurde aufdringlicher betont und erstreckte sich mit ihren Konsequenzen über das Gebiet des Verwaltungstechnischen hinaus auf die soziale, rechtliche und wirtschaftliche Gestaltung der Trümmer des Reiches; die Dezentralisation ging in die Breite und Tiefe. Aber noch immer war das ganze Getriebe dieses innerstaatlichen Lebens so bestimmt und sicher in seinen Formen, so stark und logisch in seiner Bewegung, daß selbst die wesensfremde staatliche Art der Eroberer sich ihm fügte wie einer Selbstverständlichkeit. Dies bis ins feinste durchgebildete System wirtschaftlicher Ordnung, die kristallene Klarheit und eherne Bestimmtheit des Rechts, der bei aller Willkür der vollziehenden Organe und bei aller bureaukratischen Beschränktheit des Vollzugs so elastische und widerstandsfähige Apparat des Beamtentums, diese soziale Gliederung, die mit der ganzen Überlegenheit alter und guter Traditionen aufzutreten wußte, alle Zweige staatlichen Lebens, die ihr Dasein nicht auf die militärische Macht gründeten, blieben zunächst im vollen Umfang bestehen und zwangen die politische Ordnung der Eindringlinge zu Umformungen in ihrem Geiste. Alle germanischen Mittelmeerstaaten, am ausgesprochensten das Staatswesen Theodorichs, lebten von der Anpassung an den römischen Geist und verdankten ihr allein die freilich kurz bemessene Blüte einer eigenen staatlichen Existenz; ohne sie wären sie auf der Stufe des Hunnenreichs geblieben, rohe Gebilde barbarischer Macht inmitten einer kulturell unendlich überlegenen Umgebung. So stark war noch immer der alte römische Geist, die Idee der Verschmelzung von Macht und Ordnung, von Reich und Staat, daß er selbst noch in den Zeiten

des Niedergangs, da seine äußere Form in Scherben lag, einen Sieg über seinen Widerpart erfocht, der einen größeren Triumph in sich schloß, als der über Cimbern und Teutonen. Ja in gewissem Sinn erlebte der römische Geist jetzt erst, da ihm die Macht der Legionen nicht mehr zur Seite stand, die reinste und tiefste Form seines Daseins. Denn nachhaltiger und umfassender noch als seine kurzatmige Wirkung auf die Germanenstaaten war das Werk der Neugestaltung des europäischen Geisteslebens, das er in jenen Jahrhunderten vollzog, die Festigung jener Geistesform, aus der der römische Katholizismus Form und Stärke zog und die auch in Augustinus lebendiger und bestimmender war als jede andere: die Idee der politischen Autorität im vagen Bezirk des Geistigen, der politisch gefaßte Glaubensbegriff, der Wille zur Ordnung, von dem die civitas Dei lebt.

Und neben diesem stillen und unsichtbaren Wirken des römischen Geistes lebte damals noch die ganze breite Masse dessen, was er in den vorausgegangenen Jahrhunderten geschaffen, die vielgestaltige und durch ihn zur Einheit gezwungene Summe der antiken Kultur, die Wirklichkeit gewordene Idee des römischen Pantheon, das Gesetz der formalen Wertung der Dinge, ein übergewaltiger Reichtum der Erscheinungen, eine unübersehbare Fülle der Lebensformen, und doch dies alles zum reinen und starken Zusammenklang gebracht; die volle Gemeinsamkeit der reichsten Lebensgüter, gewährleistet durch eine wunderbar durchdachte Organisation der Verwaltung und des Verkehrs, durch zwei Weltsprachen, die im Zusammenwirken dem materiellen wie dem geistigen Leben in seinen letzten Ansprüchen gleichermaßen gerecht wurden; eine vollendete Sicherheit der praktischen Lebenshaltung und eine Bildung, die zwar etwas müde schon und überreif war, aber noch immer vom Glanz des ältesten geistigen Adels lebte; und in diesem üppig überreichen Boden noch überall Ansätze zu

neuem wogenden Leben, verwirrend in der Fülle ihrer Erscheinungen und doch so wasserklar in ihren letzten Zielen römischen Zusammenklangs. Freilich war auch dies gigantische Werk geschlossenster Kultur schon im Zustand der Überreife, der Zersetzung, des Niedergangs: überall soziale und wirtschaftliche Unausgeglichenheit mit all den Racheinstinkten, die sie im Gefolge hat; die große Idee der Ordnung praktisch fast ad absurdum geführt durch eine korrupte Beamtenschaft; die Sicherheit der bürgerlichen Ordnung, und mit ihr Wohlstand und Genuß, gefährdet durch die Invasion der Barbaren; das römisch-stoische Element der geistigen Bildung bis zur Manieriertheit überspannt; die griechische Idealität in die formlose Metaphysik der neuplatonischen Schule umgebogen; überall das Orientalische, Dunkle und Verhüllende, Triebhafte und Unselbständige vorherrschend und im immer drohenderen Widerstreit gegen die Traditionen griechischen Wesens und römischen Willens, bis der Geist Roms auch über dieses gefährlichere Chaos siegte, in jenem Kampf, den Augustinus, auch hierin der Typus seiner Zeit, wider seine eigene manichäische Vergangenheit gekämpft hat.

Im Durcheinander von Anschauungen und Strebungen dieser Kultur stand damals schon, an Breite wie an Tiefe, das Christentum an erster Stelle. Es trug nicht mehr den Schimmer des Erlesenen und Seltenen; schon hatte es zu breiterem Ziel eingesetzt, auf die Massen berechnet und auf die Massen wirkend. Mehr und mehr auch hatte es sich dem Mittelpunkt des alten kulturellen Lebens genähert und hatte sich dem römischen Geist als Stoff und Inhalt angeboten, eine neue, reinere und umfassendere Lebensform, als die alte je gewesen, ein neues Pantheon, geistiger und bewußter als das alte, zielsicherer und tatkräftiger gegenüber all den unermeßlich weiten Aufgaben, die mit dem Sturm der Völkerwanderung über die alte Erde zogen. Im ganzen weiten Bezirk des Reiches

war nichts, was es zu fürchten hatte; Gefahren barg es nur in sich selbst. Und dem Werk der Klärung und der Reinigung galten jene wirren Jahrhunderte des theologischen Gezänks, die dem heilig stillen Dunkel der Katakomben folgten. In Julian war das alte Heidentum entscheidend unterlegen; nun blieb der christlichen Idee nur mehr der ernstere, gefährlichere Kampf im Innern, der Kampf gegen die eigene orientalische Seele. Augustinus hat mit der ganzen wilden Leidenschaftlichkeit seiner Natur in diesen Kampf eingegriffen; bewußter vielleicht als jeder andere seiner Zeit und gewalttätiger als jeder andere hat er das Christentum auf den römischen Weg gewiesen, den einzigen Weg, der ihm Sinn und Zukunft gab.
In doppelter Werkstatt vollzog sich diese Formung des Christentums zur Kirche: im theologischen Kampf gegen das Ketzerwesen und in der politischen Schöpfung und dogmatischen Durchdringung und Begründung der kirchlichen Organisation. Es war eine harte und schwere, mühevolle und zähe Arbeit, die da geschah. Hundertmal durchkreuzt, verzerrt und gehemmt durch andere Interessen, zersplittert in tausend jämmerliche Einzelheiten vollzog sich die große Auseinandersetzung. Jetzt, vom gewonnenen Ziel aus läßt sich das Verworrene scheiden, das Dunkle hellen, damals im wilden Wirrwarr des Kampfes selber half nur die Klarheit und Bestimmtheit des natürlichen Charakters, die Treue des Glaubens und der Instinkt des Politikers. Und es gehörte die ganze Erfahrungsfülle der antiken Kultur dazu, diese Summe ihres eignen Seins zu ziehen. Es war das letzte Werk der alten Welt. Und zum letzten Male gingen beide Reichshälften zusammen zum gemeinsamen Ziel: die theoretische Rechthaberei des Ostens und die politische Herrschsucht des Westens, die goldene Fülle griechischer Gedanken und die lichte Klarheit römischen Willens. Und alle Schichten, Fasern und Adern der alten Kultur boten das Letzte und Reifste ihrer

Frucht zum großen Werk der Synthese. So vollzog sich in dieser Zeit des Zusammenbruchs ein Aufbau gewaltigster Art, in der Zeit der Zersplitterung ein Werk der Sammlung, inmitten chaotischer Neugestaltung die Rettung des geheiligten Alten. In der Stunde ihres Untergangs erwarb sich die Antike ihre Unsterblichkeit.

Das war die Welt, in der eingebettet das Leben des Augustinus verlief, ein Leben, in dessen äußern Verlauf nichts von Glanz und Bedeutung trat, das Leben eines Gelehrten und Priesters, wie es Tausende zu seiner Zeit leben mochten, durchaus passiv gegenüber den großen politischen Entscheidungen des Jahrhunderts, aus provinzialer Enge und kleinbürgerlicher Begrenztheit erwachsen zum bewußten Ziel geistiger Arbeit und seelischer Entwicklung.
Von seinen Eltern wissen wir wenig mehr, als was er selbst in den Bekenntnissen berichtet. Es mag sein, daß er vom Vater das heiße Blut, von der Mutter den Willen zum Geistigen geerbt hat; die erzieherischen Einflüsse beider waren jedenfalls gering. Viel bestimmender wirkte auf seine Entwicklung ein ausgeprägter Trieb zur Geselligkeit und Freundschaft, ein platonischer Zug, der seiner Zeit gemein war. In allen entscheidenden Augenblicken seines Lebens sind Freunde um ihn; die Freundschaft hat ihn in die manichäischen Zirkel geführt und hat ihm später auch den harten Weg der Einkehr und Umkehr erleichtert. Eine starke und hemmungslose Mitteilsamkeit, die gleiche Quelle, aus der die Bekenntnisse flossen, beherrschte sein geistiges Leben von den ersten Anfängen fröhlicher Studienjahre durch alle Krisen der Entwicklung hindurch bis in die Tage müden Alters.
Wir gewinnen aus den Bekenntnissen ein hinreichend klares Bild des seltsam vielgestaltigen Charakters: afrikanisch in der Temperatur und Passivität des Blutes, orientalisch im Pathos der ethischen Haltung,

griechisch in der Idealität, römisch in der Härte und Klarheit der Gesinnung; und im Zusammenklang und in der Mischung, Kreuzung und Durchdringung dieser Elemente ein ewiges Wogen und Treiben, immer ruhelos, immer in irgendwelcher Entwicklung begriffen, immer vor irgendwelcher Entscheidung stehend. Schon die Struktur seiner Sinne zeigt das Maßlose, Überwuchernde seiner reichen Natur: unersättlich in ihrer Aufnahmefähigkeit, verzehrend und umspannend und doch nirgends zu voller Klarheit der Anschauung dringend. Es ist, als gehe von seinen Organen sinnlicher Wahrnehmung der nächste Weg ins Herz der innersten Empfindung; so faßt er Licht und Klang in fast abstrakter Weise, mehr zur Sphäre des Geistigen als der des Sinnlichen gehörend; und wirft auf umgekehrtem Wege unbedenklich alles Geistige in Form und Schablone körperlichen Vorgangs. Seine Intelligenz, begabt mit staunenswerter Raschheit der Auffassung, mit sichrer Fähigkeit vielseitiger Verknüpfung, mit einem seltenen Blick für das Formale und Methodische des rationalen Denkens, geht doch nirgends bis zum Ende; jetzt sprunghaft, jetzt wieder bis zum Überdruß sich im Kreis sich bewegend, vorschnell, rechthaberisch, fanatisch, dann wieder skeptisch bis in den tiefsten Grund der Seele ist seine Intelligenz mehr die des Künstlers als die des klaren, tiefen Denkers. Jede Einzelheit mit Leidenschaft stets nach dem Schwerpunkt ihrer geistigen Bedeutung drängend, bleibt er doch Artist genug, überall die Freude am Vorgang wie am Klang, an der Erscheinung wie am Spiel der Worte und der Schlüsse zu offenbaren. Selbst in den Augenblicken letzter seelischer Entscheidung bleibt er der Rhetor, der Schauspieler, dem es Freude macht, Vorgang und Rede zu gestalten. Das Pathos, mehr auf das Phonetische und Rhythmische, als auf den Gegenstand gerichtet, beherrscht sein Denken wie seine Diktion. Auch hierin zahlte er der satten Sinnlichkeit seines

Wesens den Tribut. Denn diese Sinnlichkeit allein ist's, die das Vielgestaltige seiner Art zur Einheit des Charakters formt, früher in der Passivität des Genusses, dann mehr und mehr als Äußerung eines zähen und bewußten Willens.

In diese seelische Masse fiel der Akzent der Bekehrung und formte sie von diesem Augenblicke an nach einem einzigen Gesetz. Diese Bekehrung war viel weniger Erkenntnis als sittlicher Vorgang, der entscheidende Schritt der Selbstgestaltung, der Schritt vom Passiven zum Aktiven, vom Sinnlichen zum Geistigen, oder mit der Terminologie des Religiösen gesprochen, vom Irdischen zum Göttlichen. Von diesem Augenblick an unterstand sein ganzes Sein einem einzigen Gesetz; alle Sinnlichkeit und alle Kraft der Erkenntnis dienten nur einem einzigen Willen, dem der Hingabe und des Glaubens, dem Willen zur Autorität und Ordnung. Ruhelos, schwankend und schillernd blieb dieser Charakter auch nach dem Wunder der Bekehrung; aber Wandlungen hat er keine mehr gemacht; stahlhart, unerbittlich blickte dieser große Wille nach dem einen Ziel: Gott und die Kirche.

Was den unruhigen Jahren der Bekehrung folgte, war das stille, gleichförmige Leben des Priesters und Seelenhirten, ein Leben ernster und tätiger pastoraler Arbeit, unterbrochen nur durch eine gewaltige publizistisch-polemische Tätigkeit. Sechsundvierzigjährig, auf der Höhe seines Lebens stehend, schrieb er die Bekenntnisse. Die Werke, die ihnen vorangehen und folgen, waren exegetischer, katechetischer und dogmatisch-polemischer Art, die meisten wider die manichäischen und pelagianischen Irrlehren gerichtet. Mehr oder weniger deutlich dienen sie alle dem einen Ziel der Aufrichtung der kirchlichen Autorität. Immer mehr hing seine Seele an dem einen Gedanken großer und umfassender Ordnung, geboren aus der Not der Zeit und aus der Erfahrung seines eignen ruhelosen Wesens. Ihm galt auch sein bedeutendstes und tief-

stes Werk, die Bücher vom Gottesstaat, das Werk, das mehr als alles andere die Weltanschauung des kommenden Jahrtausends geformt hat.
Im Jahre 395 bestieg Augustinus den Bischofsstuhl von Hippo Regius. Im Jahre 430 starb er, sechsundsiebenzigjährig, wie ein Feuer stirbt, das keinen Stoff mehr zu verzehren hat, müd, ernst und still, voll Sehnsucht nach dem Frieden, den seine Seele nie gefunden hatte. Die Vandalenscharen, die Hippo belagerten, Boten neuer Zeit, sangen ihm zur ewigen Ruh.

Es war nur eine einzige große Idee, die dieses Leben beherrscht und gestaltet hat, in einer einzigen großen Linie und doch in wirren wechselnden Formen, die Idee des Geistigen. Allem, was bewußte Lebensäußerung an ihm war, lag diese eine Idee zugrunde, das griechische Element in seiner Seele, von den ersten Theaterfreuden bis zum Ernst der Retraktationen, von der sinnengroben und dunkeln Phantastik seiner manichäischen Jahre bis zur lichten weiten Höhe des Gottesstaates, von der weichen formlosen Erkenntnisfreude seines Hortensiuserlebnisses bis zur harten Unerbittlichkeit der antipelagianischen Schriften: der Wille, aus dem Stofflich-Zufälligen des Lebens seinen Sinn zu ziehen und auf dem Weg der Interpretation Freiheit und Herrschaft gegenüber dem Sein zu erringen. Er suchte dies Geistige freilich nicht auf dem Weg der methodischen Erkenntnis; der sagte ihm nichts, so sehr er den Aristoteles zu verstehen glaubte. Es war auch nicht Aristoteles, der ihn aus der sinnenbefangenen Dumpfheit der manichäischen Spekulation führte, sondern die metaphysischen Konstruktionen des Neuplatonismus. Und die rissen seine Seele dorthin, wohin sie von Natur drängte, ins Herz aller Metaphysik, zum Schnittpunkt geistiger und sittlicher Betrachtungsweise, zur Gottesidee. Wie jede Metaphysik identifizierte er das Geistige und das Göttliche.

Die Entdeckung des Geistigen, die gewonnene Fähigkeit, ein Nichtmaterielles, ein Außersinnliches zu begreifen, war der große Triumph seines Lebens, der entscheidende Akzent seiner inneren Entwicklung. Das war es, was er Gotteserkenntnis nannte, das Licht, das wie ein Unbegreifliches und Unbeschreibliches über seiner Seele leuchtete und von dem der Leib nichts fassen konnte als ein armseliges Restchen wehmütiger Erinnerung. Die Bildhaftigkeit seiner Ausdrucksweise läßt freilich dieses Geistige immer wieder in einer Substanzialisierung erscheinen, die dem Stofflichen und Sinnlichen durchaus nahe steht. Aber so sehr er eine methodische Scheidung der Provinzen vermissen läßt, so sehr er geneigt war, maßlos und leidenschaftlich wie er war und empfand, Geistiges und Körperliches durcheinander zu mengen, er ist doch nie in jene grundsätzliche Materialisierung des Geistigen gefallen, die aller späteren Mystik anhaftet. Man vergleiche seine kühle allegorisierende Symbolik mit der sinnentrunkenen Stoffmystik romantischer Geister, um zu ermessen, wie sehr er Grieche blieb. So stark war in ihm das Gefühl für die Existenz und den höheren Wert des Reingeistigen, daß er ihm, im vollen Hochmut des antiken Geistesaristokraten, unbedenklich den Maßstab christlicher Gesinnung opferte und daß er gewillt war, mythisch-dogmatische Werte in einer Weise allegorisch zu vergeistigen und zu verflüchtigen, die der Kirche späterer Zeiten nicht mehr zulässig erscheinen durfte.

Sein ganzes Leben nach seiner Bekehrung diente nur mehr diesem Auspressen des Geistigen aus der Welt seiner Anschauung und Empfindung. Daß er es später immer mehr und immer ausschließlicher auf dem einzigen Weg der religiösen Lebensäußerung versuchte, entsprach seiner immer aufs letzte entschieden gerichteten Anlage ebenso wie der Auffassung seiner Zeit und seiner Welt. Über alle Grenzen des Erkenntnismäßigen hinausschreitend ist ihm das Geistige zum

asketischen Ziel geworden, das Religiöse zum Leben aus dem Geistigen. So ist auch seine allegorische Art, wie wir sie aus den letzten Büchern der Konfessionen kennen, so wenig ein verstandesmäßig Gemeintes als ein Durchdachtes, Systematisches; es ist nicht mehr als eine Übung der Seele, in den Dingen ihr Gleichnis eines Höheren zu sehen, ein Urteil nach der neuen geistigen Wertesetzung, eine hohe Schule religiösen Lebens und geistig-asketischer Gesinnung. Der Wille war durch alles Gedankliche, Empfindungsmäßige hindurchgebrochen.

Es gab in Augustinus' Leben nie einen Augenblick, da er das Geistige ohne die Resonanz des Praktischen, Voluntaristischen gefaßt hätte. Alles war bei ihm auf Wirkung gestellt, auf Beeinflussung, auf Überredung. Und diese Seite seines Wesens, das römische Element in seiner Seele, ward mit fortschreitenden Jahren, vor allem unter dem Druck seiner pastoralen Aufgabe, stärker und beherrschender.

Augustinus konzipierte die Idee des Geistigen in der Form der Gemeinschaft; er begriff die Wahrheit als Ordnung, als gemeinschaftbildendes Prinzip. Der Glaube an den Gemeinbesitz aller Wahrheit unter den Menschen, der auch in den Bekenntnissen immer wiederkehrt, führte ihn noch tiefer in den Bereich wesentlich römischen Denkens: zur Politisierung des Geistigen. Die Kirche wird ihm zur gemeinschaftsgeborenen Form des Geistigen, zum autonomen Träger jener neuen und höheren Werteordnung, die aus dem Göttlichen und Geistigen gewachsen ist, sie wird ihm zur Offenbarung Gottes in der Gemeinschaft, zu einer neuen, nicht mehr mythischen, sondern politischen Menschwerdung Gottes, gleichsam zu dem der Gemeinschaft der Menschen zugewandten Antlitz Gottes. So ist bei Augustinus das katholische Prinzip der Autorität mit einer Folgerichtigkeit, Klarheit und Bestimmtheit durchgeführt wie bei keinem andern, von der Unterwerfung der Einzel-

seele bis zur Unterordnung jedes kollektivistischen Wertes unter das Prinzip kirchlicher Ordnung, vom Primat des Lehramts über den Stoff der Offenbarung bis zum Recht und zur Pflicht der Nötigung zum Glauben, dem letzten Glied in der formalen Kette der kirchlichen Autorität. Diese Seite an Augustinus ist die dem modernen Empfinden ferner liegende, und doch bedeutet sie den stärksten und gewaltigsten Ausdruck seiner großen Seele. Weniger aus verstandesmäßiger Einsicht als aus der intuitiven Klarheit eines gefestigten politischen Willens heraus erlebte er in sich vorausschauend die ganze Entwicklung des politischen Systems der Kirche mit einer Fülle und Sicherheit der Anschauung wie vor und nach ihm keine Einzelseele. Und sein reiches Wesen fand in diesem letzten Schritt des Denkens nicht Schranke und Einengung, sondern Erfüllung, Erweiterung ins Weltenweite, Große, Kosmische; die formale Gestaltung des Geistigen zum Autoritativen, Geltenden war die Krönung seines eigenen geistigen Seins. Blieb auch sein Herz ruhelos, Kopf und Wille hatten Ruhe und Ziel gefunden.

Augustinus schrieb die Bekenntnisse sechsundvierzigjährig, zu einer Zeit, da das Nachklingen seines subjektiven Erlebens noch stark genug war, die theoretische Reflexion zu beherrschen. Gleichwohl ist das selbstbiographische Element in den Bekenntnissen nicht mehr als der lockere und lose Stoff, einem höheren Gedanken theoretischer Art dienstbar und gestaltet nach einem stoff-fremden Zweck. Was Augustinus mit den Bekenntnissen wollte, war, das Werk Gottes an seiner Seele zu verherrlichen, ein Loblied auf das Wirken der Gnade zu singen, das er an sich selbst erfahren durfte; was er an Biographischem geben will, ist nicht äußeres Geschehen, sondern das Wunders einer innern Wandlung, wie sich Schale um Schale von seiner Seele löste, bis der Kern des

Geistigen, entschält und enthüllt, vor Gottes Auge lag.

So trägt das Werk auch stilistisch nicht den Charakter einer Selbstbiographie noch den einer theoretischen Abhandlung, sondern durchweg den des Hymnus und Gebetes. Alles Stoffliche ist durchdrungen und durchglüht vom Atem des Gebetes und der Danksagung. Das Gedankliche ist bei aller Schärfe und Tiefe des Ganzen wie des Einzelnen immer nur flüchtig behandelt, lückenhaft in der Masse, locker in der logischen Struktur. Die literarische Aufgabe, die Augustinus sich stellte, war die des Rhetorischen: ein innerliches Durchleuchten und Durchwärmen des Stoffes, eine rhythmische Gliederung der Darstellung, wobei ihm das pathetische Gewichtemaß der Psalmodie Vorbild war. Das Ganze, getragen vom tiefsten Ernst religiöser Gesinnung und von einer Danteschen Schwere des Ausdrucks, bleibt immer Rhetorik; Stellen von erschütternder Echtheit des Empfindens, von voller Reife des Gedankens wechseln mit solchen, bei denen die vollendete Schönheit der formalen Anlage Ausgang und Höhe ist, und mit zahllosen andern, die bis zum Übermaß durchsetzt sind mit geistreichen Wortspielen, mit halben und ganzen Zitaten, mit phonetischen Anspielungen auf biblische Werte und Worte. Zusammengehalten freilich ist das Ganze durch die hinreißende Glut der Diktion, durch den gewaltigen Rhythmus der Akzente, durch die belebte Wärme einer überfließend reichen, großen Seele.

Eine gerade und klare Linie der Komposition findet sich in dem Werk nicht. Die ersten neun Bücher enthalten, unter Einhaltung des geschichtlichen Gangs der Entwicklung, aber bei sehr ungleichmäßiger Verteilung der stofflichen Massen, eine Darstellung der Phasen seiner Bekehrung bis zur letzten Einkehr und zur vollen Trennung von der Welt, die mit dem Tod seiner Mutter gegeben ist. Das zehnte Buch ist eine Art Querschnitt durch sein sittliches und geistiges

Leben zur Zeit der Abfassung. Die drei letzten Bücher endlich sollen ein Dokument dessen sein, was er an Geistigkeit gewonnen hat, an Fähigkeit, die Dinge nach ihrem Sinn und Gleichnis zu fassen. Sie stehen in so engem sachlichen Zusammenhang mit dem zehnten Buch, daß sie von diesem nicht zu trennen sind. So bildet schließlich trotz aller stofflichen und formalen Unausgeglichenheit das ganze Werk eine Einheit, vom ersten leidenschaftlich jubelnden Aufschrei bis zu der müden Sabbatstille der letzten Kapitel: die Geschichte des Geistigen, des Göttlichen, des Geltenden in einer armen Einzelseele.

NACHWORT

Ihren glücklichsten Ausdruck haben Herman Hefeles geistige Welt und künstlerisches Wollen immer wieder in der Form des Essays gefunden. Eigentlich das Wichtigste, was er jeweils auf den Stufen seiner inneren Entfaltung zu sagen hatte, gab er immer zugleich im Essay, und das Geheimnis seiner Wirkung liegt zu einem hohen Teil in der Meisterschaft, mit der er gerade diese Form handhabte. Sogar bei manchen seiner Bücher erscheint die Unterteilung in Kapitel eher ein Aneinander-Reihen von Essays; jedes Kapitel ist sorgsam durchkomponiert zu einem in sich selbständigen Essay und fügt sich doch zugleich in die Stoffordnung und Gedankenführung des Ganzen. Erst recht kommt der Essayist zum Ausdruck in seinen Novellen, wie umgekehrt im Essay die Qualitäten des Erzählers und novellistischen Gestalters durchscheinen. Nun heißt für Hefele Essay nicht »Versuch« im Sinne des nur Umrißhaften, nicht Skizze, sondern konzentrierter Gehalt in der Gestaltgebung aus der vollen Herrschaft über den Stoff; durch bewußte Auswahl von Einzelzügen gewinnt der Stoff darstellende Gestalt. Wie die Novellen nicht Erzählungsbruchstücke, sondern ein Ganzes von eigenem innerem Formgesetz sind, so liegt der Sinn des Essays nicht im Ausschnitt, sondern im Ganzen; er ist gestalterische Abbreviatur einer Stoffganzheit. Seine selbstverständliche Konstruktivität heißt nicht Willkür um der Form willen, sondern Deckung von künstlerischem und logisch-sachlichem Aufbau, wie er im Stoff vorgegeben liegt. Das Besondere und Persönliche im Essay liegt in der Sehweise des Gestalters, der den Stoff geistig durchdringt und beherrscht.

Der Essay als Lieblingsform des Schaffens ist bei Hefele Ausdruck eines geistigen Wesenszuges. Man mag zweifeln, welche Komponente in ihm stärker war, der Drang zur umfassenden und zugleich durch-

dringenden Erkenntnis, der Hang zur „Theorie", oder der Drang zum Gestalten. Es gab Zeiten der geistigen Entwicklung und inneren Auseinandersetzung bei ihm, wo der „Theoretiker" zu überwiegen schien und alles andere überdeckte. Aber sobald gedankliche Klarheit und inneres Gleichgewicht sich einstellten, kam fast elementar die Neigung zum Gestalten des Durchlebten, Erkannten und Erschauten zum Durchbruch. Nicht minder fördernd für das Werden des Essayisten Hefele waren Eigenarten seines Naturells: seine ausgesprochene Freude an der brillanten Formel, die Lust zum guten und pointierten Formulieren, das ästhetische Vergnügen am Widerspruch, die Neigung zum Paradox. Gar manche These, die besondere Diktion gar manchen Aufsatzes deutet auf ein stummes, aber um so lebendigeres Zwiegespräch. Und nicht zuletzt sind es mühevolle Arbeit und bewußtes Bilden des Stiles, die erst zur Reife des überlegenen Gestalters führen. Die ebenso ausgebreitete wie intensive und einfühlsame Übersetzerarbeit ist wesentliches Element dieses sprachlichen Bildungs- und Selbsterziehungsvorganges gewesen. Der Sinn für Gewicht und Ausdrucksmöglichkeit von Wort und Satz, die Fähigkeit des feinsten Abtönens innerhalb des sprachlichen Ausdrucks sind ihm am Mühen um die dienende Wiedergabe der fremden Sprache zugewachsen. Die Sprache Augustins — letzter überreifer Ausdruck der verklingenden Antike und ihrer Sprachkultur — und die vitale Fülle und erdhafte Kraft eines sich dehnenden Sprachleibes voller Jugendlichkeit, des Rinascimento-Italienisch, haben Hefeles Ausdrucks- und Gestaltungsvermögen im Material der Sprache ebenso geformt wie das kunstvoll reflektierte Latein des humanistischen Erzvaters Petrarca. Doch über dem allem blieb ihm sein Leben lang Goethe der Führer zur sprachlichen Form, zur Zucht und Kunst des Ausdrucks. Und mehr und mehr war es der Altersstil Goethes, der Hefele gefangen nahm: der

sprachliche Ausdruck einer weltweiten Anschauung, einer Andacht zu den Dingen und zugleich einer tiefen menschlichen Resignation.

An der Sprache Goethes, an der Vielfalt ihrer Erscheinung und am inneren Gesetz ihres Wandels kam ihm die Erkenntnis, daß sie nur Symbol inneren Reifens und Werdens sei, daß in ihr die wirkliche »Biographie«, die »Geschichte« des Menschen Goethe und seiner Welt offenliege. Von der Sprache führte ihn der Weg nach innen und aus der tieferen Erkenntnis der inneren geistigen Ordnung, deren Ausdruck die Sprachform wird, eröffnen sich ihm Sprache und Stil in einem neuen Sinn. Und diese Erkenntnis ist die tragende Grundlage geworden für die späten literaturwissenschaftlichen Arbeiten Hefeles: die Sprache wird damit zum Dokument, zur Quelle, in der sich unmittelbar die »Geschichte« der Dichtung und des Dichters abspielt. Je kritischer der ursprüngliche Historiker Hefele der Geschichtswissenschaft gegenübertrat, um so mehr rückte die Sprache in den Mittelpunkt der neuen Geschichtsanschauung. Auf der Suche nach dem Wesen der Dichtung erwuchs ihm auch ein neues Bild der Geschichte, enger und zugleich reicher: es ist der Bereich der Sprache, in dem Dichtung »geschieht«, der zugleich der Bereich der Geschichte ist. Wie »Gestalt« das Wesen des Werdevorganges der Dichtung ist, so zeigt sich in der geistigen Gestalt die Substanz des geschichtlichen Wandels und der Entwicklung. Das einfühlende Erfassen der inneren Lebensgesetze der Dichtung und die »Biographie« des Dichters, die in dieser Perspektive alles Zufällige und Willkürliche verliert, werden nun »Geschichte« im eminenten Sinne. So bleiben auch die Arbeiten und Essays der späteren Zeit im Rahmen der veränderten Geschichtsanschauung für Hefele doch »historische Essays«. Mit dem Bemühen um die Erfassung der Wesensgesetze der Dichtung hatte er ja für seinen neuen Geschichtsbegriff zu-

gleich schon die Grundlegung einer entsprechenden Geschichtslogik erarbeitet. Für die neu begriffene »Geschichte« wurde die Umsetzung der erkannten und erforschten geistigen Gestalt in die darstellerische Gestalt der Sprachform ein vitales Problem; Geschichte wurde eigentlich erst möglich in der Fähigkeit des »Historikers« zur Nachgestaltung. Deshalb hat in den späten Essays und Arbeiten von Hefele die Form sogar ein noch bedeutenderes Gewicht. Nicht bloß der Klassizist in Hefele verlangt nach dem adäquaten Formausdruck von Stoff und Gehalt in der sprachlichen Gestalt, sondern der »Historiker« Hefele sieht in ihr Ziel und Instrument seines Bemühens.

So wichtig die in Hefeles Schaffen angeschlagenen Themen sind als Zeugnisse seiner inneren Entwicklung, als stoffliche Anhaltspunkte für die Stationen seines Denkens und seines Bildungsweges, weit bedeutsamer für das geistige Profil und die Entfaltung der Persönlichkeit ist die jeweilige Stellung bzw. das Gewicht von Gestalt und sprachlicher Form innerhalb seines Schaffens. Das Gesetz der Form offenbart sich bei ihm zunächst als Gesetz der Ästhetik, aber stärker und stärker wird es zum Gesetz der Ethik und der Klassizismus der sprachlichen Form wird Ausdruck des ethisch gefaßten Klassizismus der menschlichen Haltung. Und mit diesem Bedeutungswandel des Formgesetzes vom Ästhetischen zum Ethischen wächst Hefeles Einsicht in die menschliche Welt der deutschen Klassik, erst jetzt eröffnet sich ihm das verborgene Gesetz des Lebens und Schaffens ihrer großen Repräsentanten. Noch einmal kehrt er zu ihnen zurück, und als Ziel steckt er den Arbeiten seiner Reife, die lebendige Einheit von ästhetischer und ethischer Form und Gestalt an Goethe und Schiller zu vergegenwärtigen und dabei zugleich das Lebensgesetz und Wesen der Dichtung aufzuzeigen. »Goethes Lyrik« und die Bruchstücke der Schiller-

Biographie zeugen am besten für Hefeles Schaffen aus der Höhe und Reife des klassischen Welt- und Ordnungsbildes. Aus dieser Perspektive gestaltet er seine letzten Einsichten, gibt er die letzte Wertung und Deutung. So begreift er das Lyrische in Goethe als die Kernschicht der Persönlichkeit und dichterischen Substanz und legt an der inneren Entwicklung der Lyrik das Wachsen von Welt und Persönlichkeit Goethes offen. Das lyrische Werk und seine einzelnen Teile erscheinen in lebendiger Einheit mit dem Ganzen des goetheschen Lebens und Wirkens. Und auch die Bruchstücke der Schiller-Biographie wirken eigentlich als Ganzes, denn die Jugendjahre Schillers und die Entwicklung bis zur Reife werden dargestellt und gedeutet aus einem Gesamtbild Schillers, aus dem Wissen um seine »Gestalt«. Hefele hat auch noch einmal zu einem zweiten Themenkreis zurückgelenkt, der ihm eine nicht minder nachdrückliche Bildungswelt bedeutet hatte und der lange Zeit hauptsächlicher Spiegel für die Entfaltung seines eigenen Wesens und Denkens gewesen war: zur Renaissance. Charakteristisch ist die Akzentverschiebung im Renaissancebild des reifen Hefele: vom Ästhetischen zum Politischen, vom Individuum zur politischen Gemeinschaft. Das spricht sich fast überscharf aus in dem Versuch einer Gesamtdeutung »Zum Begriff der Renaissance«, aber auch in der Wärme und Lebendigkeit seines Machiavelli-Porträts.

Die hier vorgelegte Auswahl aus dem Schaffen Herman Hefeles stellt die Arbeiten der späteren Jahre bewußt in den Vordergrund. Denn einmal hat er selbst auf sie stärkstes Gewicht gelegt und zum andern hat sich doch ein zu einseitiges Bild des Essayisten aus der Zeit des »Gesetz der Form« verwurzelt. Der späte Hefele zeigt keine vorschnelle Glätte, keine zu sehr überschärfte Form. Die letzten Arbeiten stehen mehr »für sich« und sind darum doch nicht weniger Spiegel seiner Persönlichkeit. Als »Bezugspunkt« wurde aus den

früheren Essays der über Augustin wieder aufgenommen, weil er besonders vollkommen Stil, Stimmung und Temperament des jüngeren Hefele wiedergibt. Der Essay über Herder repräsentiert Hefeles Übergang zum neuen Geschichtsbegriff, der ihm weitgehend an der geistigen Welt Herders aufging, im Mühen um eine Erfassung seiner vielgesichtigen und schillernden geistigen Erscheinung. Ungedruckt ist bisher nur die Arbeit über Goethes Lyrik.

Clemens Bauer

QUELLENANGABEN

Goethes Lyrik, Vorlesung im Wintersemester 1931/32 an der Staatlichen Akademie zu Braunsberg.

Schillers Entwicklung bis zur Mannesreife, erstmals vollständig veröffentlicht im Rechenschaftsbericht des Schwäbischen Schillervereins zum Jahr 1935/36, Stuttgart 1936.

J. G. Herder, Einleitung zu der Auswahl »Herder, Vom Geist der Geschichte«, Stuttgart 1923.

Zum Begriff der Renaissance, erschienen im Historischen Jahrbuch, Band 49 (1929).

Niccolò Machiavelli, Einleitung zu »Politik. Eine Auswahl aus Machiavelli«, Stuttgart 1927.

Augustin und seine Bekenntnisse, Einleitung zu »Des heiligen Augustin Bekenntnisse, übertragen von Herman Hefele.« Jena 1918.

Die Essays über Herder und Machiavelli sind hier mit freundlicher Erlaubnis des Verlages Fr. Fromann, Stuttgart, abgedruckt, desgleichen der über Augustin und seine Bekenntnisse mit Erlaubnis des Verlages Eugen Diederichs, Jena.

Gesamtherstellung von Oscar Brandstetter in Leipzig