Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

Vet. Ger. III B. 351

Schillers Dichtungen

nach

ihren historischen Beziehungen

und nach

ihrem inneren Zusammenhange

von

H. F. W. Hinrichs.

Erster, lyrischer Theil.

Leipzig, 1837.

Verlag der J. C. Hinrichsschen Buchhandlung.

Schillers Dichtungen

nach ihren hiſtoriſchen Beziehungen und nach ihrem innern Zuſammenhange

von

H. F. W. Hinrichs.

Erſter, lyriſcher Theil.

Inhalt.

Seite

Einleitung. Schiller und Göthe in ihrem Verhältniſſe zu einander . . . . . III—XLVIII.

Liebe.

Jüngling am Bach 1
Begegnung 2
Entzückung an Laura 3
Laura am Klavier . . . . . —
Elyſium 4
Triumph der Liebe . . . . . —
Phantaſie an Laura 6
Geheimniß der Reminiscenz . . . . . —
Die Blumen 7
An den Frühling 8
Das Geheimniß 9
Die Erwartung . . . . . —
Der Abend 10
Melancholie an Laura . . . . . —
Amalia 13
An Emma 14
An Minna . . . . . —
Die Kindesmörderin 16
Leichenphantaſie 17
Elegie auf den Tod eines Jünglings 18
Die Freundſchaft . . . . . —

Zweifel und Reſignation.

Reſignation 21
Die Götter Griechenlands 24

Seite
Die Größe der Welt 28
Der Kampf 29
Die Schlacht 32
Der Flüchtling . . . . . —
An die Freude 33

Wehmuth.

Des Mädchens Klage 38
Das Eleusische Fest 41
Hektors Abschied 44
Das Siegesfest 45
Kassandra 47
Klage der Ceres 51
Nänie 53
Gruppe aus dem Tartarus 54
Nadowessische Todtenklage . . . . . —
Punschlieder 57
Der Spaziergang 59
Das Lied von der Glocke 67
Sehnsucht 83
Der Pilgrim . . . . . —
Die Ideale 84

Weibliche Natur.

Das weibl. Ideal 91
Macht des Weibes . . . . . —
Die Geschlechter 92
Einer jungen Freundin in's Stammbuch 93
An Demoiselle Slevoigt . . . . . —
Würde der Frauen 94
Forum des Weibes 95
Weibliches Urtheil 96
Die berühmte Frau . . . . . —

Ideal und Kunst.

Das Spiel des Lebens 97
An die Freunde 98
Die 4 Weltalter 99
Die Macht des Gesanges 100
Dithyrambe 104
Die Theilung der Erde . . . . . —
Pegasus im Joche 105
Das Mädchen aus der Fremde 106
Abschied vom Leser 107
Antritt des neuen Jahrhunderts 108
Poesie des Lebens . . . . . —
Ideal und Leben 110
Die deutsche Muse 117

Seite
An Göthe 118
Die Künſtler 120

Wiſſen.

Die Gunſt des Augenblicks 125
Der Genius 126
Menſchliches Wiſſen 129
Archimedes und ſein Schüler . . . . . —
Der philoſophiſche Egoiſt 130
Der Mataphyſiker 131
Die Weltweiſen 132
Der Tanz 134
Einem jungen Freunde als er ſich der Weltweisheit widmete . 137
Das verſchleierte Bild zu Sais 138
Die Worte des Glaubens 141
Hoffnung 142
Die Worte des Wahns 143
Licht und Wärme 144
Breite und Tiefe 145
Das Glück und die Weisheit 146
Das Glück 147
An einen Moraliſten 148
Das Kind in der Wiege 149
Der ſpielende Knabe 150
Der Sämann . . . . . —
Der Kaufmann 151
Karthago . . . . . —
Odyſeus 152
Die unüberwindliche Flotte 153
Columbus 154
Pompeji und Herkulanum 156
Die Führer des Lebens . . . . . —
Die Würden 157
Zenith und Nadir 158
Die 2 Tugendwege . . . . . —
Theophanie 159
Das Unwandelbare . . . . . —
Das Höchſte 160
Der Ausgang aus dem Leben . . . . . —
Die Unſterblichkeit . . . . . —
Deutſche Treue 161
Die Johanniter 162
Dem Erbprinzen von Weimar 163
Die Antiken zu Paris . . . . . —
Die Antike an den nordiſchen Wanderer 164
Der griech. Genius an Meyer 165
Ilias 166
Die Sänger der Vorwelt 167

Seite
Zeus zu Herkules 168
Rousseau . . . . . —
Einem Freunde in's Stammbuch 169
In das Folio-Stammbuch eines Kunstfreundes 170
Geschenk . . . . . —
Parabeln und Räthsel 171
Sprüche des Confucius 174
Votivtafeln 176
Xenien 190

Nemesis.

Das Berglied 217
Der Alpenjäger . . . . . —
Der Ring des Polykrates 218
Die Kraniche des Ibykus 226
Hero und Leander 235

Liebe und Treue.

Die Bürgschaft 243
Der Taucher 250
Der Handschuh 256
Ritter Toggenburg 260
Der Gang nach dem Eisenhammer 266

Demuth.

Der Kampf mit dem Drachen 273
Graf Eberhard, der Greiner 280
Der Graf von Habsburg 282

Einleitung.

Es iſt nicht wohl möglich, von Schiller, ohne zugleich von Goethe zu reden. „Die Welt“, ſagte Bettina zu dieſem, „ſieht Euch an, wie zwei Brüder auf einem Thron, er hat ſo viel Anhänger, wie Du; — ſie wiſſen's nicht, daß ſie durch den einen vom andern berührt werden; ich aber bin deſſen gewiß.“ In Erwähnung des einen hört man zugleich immer den andern nennen, als wäre keiner, was er iſt, ohne den andern. Auch können wir uns weder Goethe noch Schillern mit ſonſt Jemanden ſo innigſt verbunden und vertraut vorſtellen. Und doch waren beide ſo ganz verſchiedne, heterogene Naturen, daß man ſich wohl verwundern darf, wie ſie ſich im Leben das haben ſeyn und werden können, was ſie einander wirklich geweſen ſind.

Der Unterſchied und Gegenſatz beider hat die einſeitigſte Kritik hervorgerufen. Schiller, ſagt Jean Paul, iſt der poetiſche Gott und der Gotteslängner zweier Parteien, alſo zugleich vergöttert und verläugnet. Von Goethe gilt offenbar

daſſelbe. Man hat den einen öfters nur deswegen ſo hoch erhoben, um den andern deſto mehr zu erniedrigen, zur großen Betrübniß beider. Die ſich im Leben geliebt und geehrt, und überall gefördert, die das Große, was jeder unſtreitig hatte, frei anerkannt und geſchätzt, und im gemeinſchaftlichen Bunde das Höchſte erſtrebt und erreicht — dieſe hat man den einen durch den andern lange Zeit nur verunglimpft. Endlich ſollte man doch geneigt werden, keinen mehr auf Koſten des andern zu preiſen, und das ungerecht, unwürdig finden. „Nun ſtreitet ſich das Publikum ſeit zwanzig Jahren", ſagt Goethe in den Geſprächen mit Eckermann, „wer größer ſey, Schiller oder ich, und ſie ſollten ſich freuen, daß überall ein Paar Kerle da ſind, worüber ſie ſtreiten können." Dies Streiten hat bei Vielen zu weiter nichts geführt, als daß ſie ſich gegenſeitig den Genuß und die Freude an den Schöpfungen beider Dichter nur verkümmert haben.

A. W. v. Schlegel und Tieck haben ſich ſeit lange und öfters gegen Schiller erklärt: erſtrer, was allgemein bekannt iſt, auf höchſt unnoble Weiſe, letztrer mit mehr Anerkennung. Jener hat insbeſondere die lyriſchen Gedichte Schillers getadelt, dieſer die Dramen. Goethe hat das Tieckſche Urtheil überall zu mildern geſucht. Die zuletzt von Schlegeln auf Schiller gemachten Diſtichen finden ſich im Muſenalmanach für das Jahr 1832. Er ſagt darin, daß Schiller kein Engliſch gewußt, kein Griechiſch, kein Latein; daß er im Briefwechſel dem gewaltigen Goethe nur krazfüßende Bücklinge gemacht; ferner daß er nicht habe reimen können, da

er Roſe auf Schoße gereimt habe, und was dergleichen mehr iſt. Darüber ſagt Goethe zu Eckermann: „Ueberhaupt geht alles jetzt aufs Techniſche hinaus, und die Herren Kritiker fangen an zu quängeln, ob in einem Reime ein s auch wieder auf ein s komme und nicht etwa ein ß auf ein s. Wäre ich noch jung und verwegen genug, ſo würde ich abſichtlich gegen alle ſolche techniſche Grillen verſtoßen, ich würde Alliterationen, Aſſonanzen und falſche Reime blos gebrauchen, wie es mir käme und bequem wäre; aber ich würde auf die Hauptſachen los gehen, und ſo gute Dinge zu ſagen ſuchen, daß jeder geneigt werden ſollte, es zu leſen und auswendig zu lernen.“ Man könnte ſolche Phraſen über Schiller getroſt als eine Albernheit hingehen laſſen. Die Nation wird ſie nicht auswendig lernen, oder höchſtens nur zum Spaß, auf Koſten Schlegels, der noch dazu den edlen Stamm unſers Volkes geſchmäht hat, in welchem Schiller geboren iſt:

„So lang' es Schwaben gibt in Schwaben,
„Wird Schiller ſtets Bewundrer haben.“

Gewiß! Ich bin kein Schwabe, aber würde es mir zur Ehre rechnen, einer zu ſeyn. Ich fühle tief, welch' ein Glück es iſt, einem nicht minder edlem deutſchen Stamme durch die Geburt anzugehören. Unſre größten Dichter, unſre tiefſten Denker ſind Schwaben. Man muß aller ſubſtanziellen Empfindung los und ledig ſeyn, um dergleichen nur in den Mund nehmen und ſagen zu können. Ich ſollte meinen, wir Deutſche hätten alle Urſache, uns andern Völkern gegenüber als Stammverwandte und Glieder eines und deſſelben Volks ge-

genſeitig nur lieben und achten zu dürfen. Deutſche Stämme ſchimpfen, heißt die ganze Nation, ſich ſelbſt beſchimpfen. Schiller war ein ehrlicher Schwabe, ein ächter Deutſcher. „Ich bin ſtolz darauf, ſagte er, ein Deutſcher zu ſeyn. Einſt kannte ich den weiland Vater deutſchen Rhein, ich habe ihn die Rebengebirge umfluthen ſehen, ich liebte ihn ſehr; ſeitdem er ein franzöſiſches Kind geworden, mag ich ihn nicht wieder ſehen. Die Dichter ſollten es der Mühe werth halten, Patrioten zu ſeyn.“

Täuſcht mich nicht alles, ſo iſt der Streit um die poetiſche Suprematie Goethes oder Schillers ſeinem Ende nahe, wenn gleich noch die Parteien einander kämpfend gegenüberſtehen. Es hält ſchwer und koſtet wirklich Ueberwindung, im Angeſichte derſelben diejenige Ruhe zu bewahren, welche eine objective Behandlung der Sache erfordert. Keine Partei will anerkennen, daß jeder der beiden Dichter groß iſt, einer ſoll der größere ſeyn. „Ich nehme mir die Freiheit,“ ſagt Goethe, „Schiller für einen Dichter und für einen großen zu halten, wiewohl die meiſten Imperatoren und Dictatoren unſrer Literatur verſichert haben, er ſey keiner.“ Je nachdem nun dieſe oder jene Partei entweder Goethe oder Schiller für größer ausgibt, nennt ſie den einen das Genie, und den andern ein bloßes Talent. Wird Goethe als das Genie behauptet, heißt daſſelbe erfinderiſch, und Schillers Talent blos nachahmend. Wenn umgekehrt Schiller das Genie iſt, wird Goethes Talent blos formgebend genannt, und wohl gar fabrikantenmäßig. Wer erkennt hierin nicht die Extreme des Gegenſatzes, die, ohne alle Beziehung auf einander, der Wahrheit ermangeln?

Früher war der Gegenſatz der Leſer mehr unbefangen, da hieß es, Schiller iſt der Dichter der Jugend und der Frauen, Goethe der Dichter des gereiften Mannesalters. Man war darüber einig, daß Beide große Dichter wären und die Gabe hätten, das menſchliche Herz im Innerſten zu rühren. Es iſt billig, daß man jeden auf ſeinem Standpunkte, und nach ſeiner eigenthümlichen Bildung erfaſſe. Und eher, als man nicht jedem ſein Recht wiederfahren läßt, iſt an keine wahre Würdigung und Erkenntniß zu denken.

Die entgegengeſetzten Anſichten haben ihren letzten Grund in dem Unterſchiede beider Dichter ſelbſt. Aber ins Extrem gehend verliert der Unterſchied ſeine Bedeutung. Ob wohl ein nicht zu verkennender Unterſchied, iſt derſelbe doch kein fixer, feſt beſtimmter Gegenſatz. In jedem wirklichen Unterſchied iſt die innere Möglichkeit einer Beziehung und damit ſelbſt der Einheit enthalten. Und dies iſt der Grund, warum beide Dichter, ungeachtet ihrer verſchiedenen Natur, ſich zu einander hingezogen fühlten. Sie haben über ihren Unterſchied ſowohl, als ihre Einheit und Uebereinſtimmung, das tiefſte Bewußtſein gehabt.

Ein Unterſchied zwiſchen Goethe und Schiller iſt von Kindheit an unverkennbar. Aber beide haben doch gleich was mit einander gemein. Es iſt das, was Goethe eine Natur nennt. „Er iſt eine Natur" galt in Goethes Munde für ein bedeutſames Lob. Wenn von Menſchen die Rede war, die keine wahrhafte Naturanlage hatten, dann ſeufzte er, und ſprach: „Wenn ſie doch nur das Herz hätten, einen einzigen dummen

Streich zu machen!“ Schiller war eine ſolche Natur durchaus. „Nichts,“ ſagt Goethe, „genirt ihn, nichts engt ihn ein, nichts zieht den Flug ſeiner Gedanken herab, was in ihm von großen Anſichten lebt, geht immer frei heraus, ohne Rückſicht und Bedenken. Das war ein rechter Menſch, und ſo ſollte man ſeyn. Wir andern dagegen fühlen uns immer bedingt, die Perſonen, die Gegenſtände, die uns umgeben, haben auf uns ihren Einfluß; der Theelöffel genirt uns, wenn er von Gold iſt, da er von Silber ſeyn ſollte, und ſo durch tauſend Rückſichten paralyſirt, kommen wir nicht dazu, was etwa Großes in unſerer Natur ſeyn möchte, frei auszulaſſen. Wir ſind Sklaven der Gegenſtände und erſcheinen geringer oder bedeutend, je nachdem uns dieſe zuſammenziehen, oder zur freiern Ausdehnung Raum geben.“

Goethe ſagt, daß er nur in Rom empfunden habe, was ein Menſch ſey. Zu dieſer Höhe, zu dieſem Glücke der Empfindung wäre er nie wieder gekommen; er wäre, nach ſeinem Zuſtande in Rom verglichen, eigentlich nachher nie wieder froh geworden. Es ſcheint ſo, als wenn, was Goethe einen rechten Menſchen, eine Natur nennt, mehr im Süden als im Norden, und auch mehr im Süden unſers Vaterlandes gefunden würde. Im Norden iſt alles zu conventionell, und das Leben von tauſend Rückſichten eingeengt, die die Menſchen von einander ſondern. Alles iſt Reflexion. Im Süden dagegen iſt das Leben poetiſcher. Wo das Allgemeine ſo ſehr erſtarkt iſt, als im Norden, kann das Eigenthümliche und Individuelle ſich nicht ſo frei und ſelbſtſtändig geſtalten und ausbilden. Im Norden wird der Menſch gebildet, wovon die Folge iſt, daß

faſt alle gleich gebildet, fein gebildet ſind. Im Süden dagegen bildet ſich der Menſch mehr aus ſich heraus, dort iſt das ganze Leben, Natur und Sitte der Entwickelung und freien Ausbildung günſtiger. Schiller vermißte dies ſchon, als er nur nach Sachſen kam, und empfand das ſchmerzlich: „Die Weimarſche Welt," klagte er, „wirkt im Ganzen mehr bildend als belebend auf mich. Der Ton der Geſellſchaft iſt kritiſirend, mehr abweichend als entgegenkommend. Von rheiniſcher Liberalität und ſchwäbiſcher Herzlichkeit iſt wenig zu finden."

Wer weiß nicht, daß Schiller faſt ein Opfer der Schulzucht geworden wäre, hätte ſeine Natur nicht mit allen Kräften dagegen angekämpft. Er war als Kind ein launiger, kecker Junge, voll Muthwillen, bis man ſeine röthlich blonden Locken in einen Zopf band. In der Schule war er fleißig, aber las doch Gedichte lieber, als daß er ſich auf ſeine Lectionen vorbereitete. Das zog ihm manchen Verweis zu, woran er ſich jedoch wenig kehrte. In Ludwigsburg ſah er zum erſten Mal ein Theater, was ſeine Phantaſie in einem ſo hohen Grade erregte, daß alle ſeine Kinderſpiele dieſe Richtung nahmen. Er liebte nun nichts ſo ſehr, als das Schauſpiel und das Romantiſche. Der arme Junge! Auf Veranlaſſung des Herzogs Karl ſollte er bald darauf in die Academie geſteckt werden. Nun beſtimmte er ſich zuerſt für die Rechtswiſſenſchaft, nothgezwungen; alsdann, auf den Wunſch des edlen Herzogs, der es wohl mit ihm meinte, für die Medicin, wider ſeine Neigung ebenfalls; am liebſten wäre er Theolog geworden. Es ſcheint aber, daß er eigentlich nicht recht wußte, was er werden ſollte; er wurde nur etwas, weil er mußte.

Die Karlsſchule war militäriſch eingerichtet, und dieſen Zwang konnte Schiller nicht vertragen. Er gab wenig auf ſein Aeußeres, ſo daß, wenn's zum Eſſen ging, ſein Stubengenoſſe häufig die Bemerkung machen mußte: „Aber Fritz, wie ſiehſt du wieder aus!“ worauf er alsdann antwortete: „ich wollte, daß der verdammte Zopf zum Henker wäre!“ Er hatte auch gar nicht das Geſchick und Talent, ihn zu drehen. War das nicht genial? darf man nicht kühn behaupten, daß mit dem Zopf das heilige Römiſche Reich zu Grunde ging, und die Wolfiſche Philoſophie? Und ſicherlich hat Schillers ächt romantiſches Geſicht erſt den ſchönen, eigenthümlichen Ausdruck erhalten, als das Haar frei in Locken das Haupt herunter ringelte.

Oft ſprang er, von irgend einem Gedanken, einer Idee angeregt, aus dem Bette, und machte alsdann die Nacht zum Tage. Die Zöglinge der Academie durften jedoch nur bis zu einer beſtimmten Stunde Licht brennen. Deshalb ſtellte er ſich wohl krank, um in dem Krankenſaal die Vergünſtigung einer Lampe zu genießen. Er überließ ſich nun ſeiner Phantaſie und dichtete, damals ſchon an den Räubern. Nun geſchah es wohl, daß der Herzog ſelbſt den Saal viſitirte, wo alsdann die Räuber unter den Tiſch flogen, und ein mediciniſches Buch aufgeſchlagen da lag, um ihn glauben zu machen, wie eifrig er ſeine Wiſſenſchaft ſtudirte. Auch ſoll er während dieſen nächtlichen Arbeiten mehr Wein getrunken haben, als ſonſt, und ſoll, wenn's am andern Morgen in Reih und Glied zur Tafel ging, mitunter nicht gut haben Schritt halten können.

Streicher, in Schillers Flucht von Stuttgart nach Mannheim, gibt uns ein Bild der Persönlichkeit Schillers zu dieser Zeit, indem er ihn beschreibt, wie er während einer Prüfung in der Academie, und in Gegenwart des Herzogs einem Professor opponirte. „Die röthlichen Haare Schillers, die gegen einander sich neigenden Knie, das schnelle Blinzeln der Augen, wenn er lebhaft opponirte, das öftere Lächeln während dem Sprechen, besonders aber die schön geformte Nase, und der tiefe, kühne Adlerblick, der unter einer sehr vollen, breit gewölbten Stirn hervorleuchtete," kurz die ganz eigenthümliche Erscheinung der Persönlichkeit Schillers machte auf ihn einen unauslöschlichen Eindruck. Ferner: „das anfänglich blasse Aussehen, das im Verfolg des Gespräches in hohe Röthe überging, die kranken Augen, die kunstlos zurückgelegten Haare, der blendend weiße, entblößte Hals, gaben ihm eine Bedeutung, die eben so vortheilhaft gegen die Zierlichkeit der Gesellschaft abstach, als seine Aussprüche über ihre Reden erhaben waren. Mit dem seelenvollsten, anspruchlosesten Gesicht lächelte er jedem freundlich entgegen, und die schmeichelhaften Anreden erwiederte er nur ablehnend, mit der einnehmendsten Bescheidenheit. Nie kam ein Wort über seine Lippen, das das zarteste Gefühl hätte beleidigen können."

Schiller soll hier Goethe zuerst auf der Academie in Begleitung des Herzogs gesehen haben. Da er aber noch auf der Bank saß, durfte er ihn nur still anblicken. Er entsagte zwei Jahre lang aller Poesie, um sobald als möglich Arzt zu werden. Bald nachher wurde er auch als Regimentsarzt angestellt, und ließ nun die Räuber drucken, auf eigne Kosten,

wozu er das Geld noch oben drein borgen mußte. Das ſollte ihn übel bekommen. Denn der Herzog wurde wegen der Räuber auf ihn unwillig, insbeſondere wegen der Art dieſer Dichtung. Er verlangte nun von Schiller, daß dieſer ihm ſeine Produkte erſt mittheilen ſollte, was der Dichter aber ſtandhaft verweigerte. Darauf gebot er ihn, kein anderes, als ein mediciniſches Buch wieder drucken zu laſſen. Aber ſagt Jean Paul: zum Arzt und Wundarzt wollte man Schiller bilden: das Schickſal ſagte Nein! es gibt tiefere Wunden als die Wunden des Leibes — heile die tieferen! und er ſchrieb. —

Unterdeß waren die Räuber in Mannheim aufgeführt worden, und hatten einen großen Eindruck insbeſondere auf die jugendliche Welt gemacht. Der Ruf von dieſer Wirkung kam bald nach Stuttgart. Schiller reiſte heimlich dahin, ſeine Räuber aufführen zu ſehen, was diesmal noch verſchwiegen blieb. Es brauchte nicht viel Bittens, daß er mit einigen Freunden und Freundinnen während einer Abweſenheit des Herzogs wieder nach Mannheim reiſte, und daſelbſt nochmals der Aufführung ſeines Stücks perſönlich beiwohnte. Er mußte nach ſeiner Rückkunft gleich in Arreſt, weil er ſich ohne Urlaub entfernt hatte. Die Folgen dieſer heimlich gemachten Reiſe hat Streicher ausführlich beſchrieben. Der Herzog ließ an Schiller die Weiſung ergehen, das Ausland als für ihn gar nicht vorhanden zu denken. Aber ſeine Bewunderer in Mannheim, und ſelbſt der Baron von Dalberg, der Intendant des Theaters daſelbſt, hatten ihm Hoffnung gemacht, daß ſie ihn vielleicht von Stuttgart nach Mannheim bringen könnten. Die Möglichkeit einer veränderten Stellung im Leben erfüllte nun ſeine ganze Seele. Auch wünſchte er dem

Theater näher zu ſtehen, und durch eigene Anſchauung der aufzuführenden Stücke ſeine Einſicht in das Mechaniſche der Bühne zu erweitern. Er kam jetzt ſchon auf den Gedanken einen verzweifelten Schritt zu thun, und ſchrieb an Dalberg, worauf für ihn noch nichts erfolgte. Deshalb entſchloß er ſich, nach Mannheim zu entfliehen, und hoffte, wäre er nur erſt dort, entweder beim Herzog eine für ihn günſtigere, ſeiner Neigung angemeſſenere Lage bewirken, oder noch lieber in Mannheim Theaterdichter werden zu können. Er vertraute ſich ſeiner ältern Schweſter an, ſeiner Mütter und einem jungen Freunde, der ſich der Muſik widmete, und welcher kein andrer als Streicher war. Natürlich durfte der Vater ſeiner amtlichen Stellung wegen nichts davon wiſſen. Aber auch nach Außen hin nahm Schiller Bedacht, indem er an eine edle Frau ſchrieb, an Frau von Wolzogen, deren Söhne er auf der Karlsacademie kennen gelernt hatte. Frau von Wolzogen verſprach ihm die freundlichſte Aufnahme auf ihrem in der Nähe von Meiningen liegenden Gute Bauerbach. Mit dieſen Ausſichten entfloh Schiller nach Mannheim, wo er ſich in allem getäuſcht ſah, und ſeine Wanderung ſchon bald nach Sachſen antreten mußte. In dem ſtillen Orte Bauerbach lebte er nun ungeſtört und ohne Sorgen, welcher ruhiger Aufenthalt ihm unvergeßlich war. Mit wahrer Freude erinnerte er ſich immer der Zeit in Bauerbach als der ſchönſten und glücklichſten ſeines ganzen Lebens.

Dalberg verlockte ihn, wieder nach Mannheim zu kommen, wo er nun wirklich Theaterdichter wurde. In Mannheim ging aber ſeine Noth gleich wieder an. Der Gehalt,

den er als Theaterdichter bezog, reichte nicht hin für ſeine Bedürfniſſe, und Dalberg ſelbſt fand bald für gut, ihn durch ſeinen Arzt, den Dr. Mai, rathen zu laſſen, daß er von Neuem die Medicin ergreifen möge, da ſein Zuſtand ſich täglich mehr verwirrte. Zu dieſer Zeit kam der Herzog von Weimar nach Darmſtadt, wohin auch Schiller ging, von dem Wunſche und der Hoffnung beſeelt, den hohen Perſonen daſelbſt ſeinen Don Carlos vorleſen zu dürfen, was ihm auch bewilligt wurde. Darauf kehrte er als Rath des Herzogs von Weimar nach Mannheim zurück. Dieſe Anerkennung machte ſein ganzes Weſen freier und beſtimmter, und der Rath kam mit dem Theaterdichter in Colliſion. Denn die erſtere Eigenſchaft ſchien ihm eine größere Ausſicht zu gewähren, aber die letztere keine Verbeſſerung. Dazu kam noch, daß er ſeit einiger Zeit ſchärfere Theaterkritiken gegeben, und dadurch den größten Theil der Mitglieder der Mannheimer Bühne gegen ſich aufgebracht hatte. Seine Stellung wurde ihm nun unangenehm, auch wurde er gleichgültiger gegen das Theater, was ſeinen Erwartungen nicht entſprach. Jetzt wünſchten ſeine Freunde in Leipzig, daß er zu ihnen nach Leipzig kommen möchte. Er verließ deshalb Mannheim, wo er die Erfahrung gemacht hatte, daß es für einen Dichter faſt unmöglich iſt, von ſeinen poetiſchen Talenten leben zu können. Er ging nach Leipzig, um — Jura zu ſtudiren. Während er in Bauerbach lebte, war Streicher, ſein Schickſals- und Leidensgefährte auf der Flucht, in Mannheim geblieben. Dieſer hatte mit Rath und That die größte Hingabe und Aufopferung für Schillern gezeigt. Nun trennten ſie ſich von einander, und gaben ſich die Hände da-

rauf, daß ſie nicht eher an einander ſchreiben wollten, bis nicht der eine Miniſter und der andere Capellmeiſter geworden wäre.

Aber was Goethe wurde, ſollte Schiller nicht werden, und jener hütete ſich wohl, zu werden, was dieſer durch ſeine Vermittlung werden mußte. Schiller kam von Leipzig bald nach Dresden und von Dresden nach Weimar, wo Herder und Wieland ihn freundlich aufnahmen. In Weimar erhielt er eine Einladung von ſeiner Freundin und Beſchützerin, der Frau von Wolzogen, nach Bauerbach. Auf ſeiner Reiſe dahin kam er nach Rudolſtadt, wo er bei der Familie von Lengefeld Goethen zum erſten Mal ſprach. Man war höchſt geſpannt bei dieſer Zuſammenkunft, und wünſchte nichts mehr, als eine Annäherung, die aber nicht erfolgte. Von Goethe hatte man mehr Entgegenkommen erwartet, und von Schiller mehr Wärme in ſeinen Aeußerungen. Goethe ſchien von ſchmerzlicher Sehnſucht nach Italien befangen, und dies rechnete man ihm als Grund ſeiner Kälte an.

Das Leben Goethes iſt von Schillers Leben in allem faſt das Gegentheil. Goethe hatte von ſeiner Mutter, daß er alles Unangenehme von ſich entfernt hielt, und daß er ſich aus nichts viel machte. Schiller hatte nach Streichers Verſicherung das fromme, edle Weſen von der ſeinigen. Goethe war ein ſtolzer Junge, und hatte als eine Natur etwas Außergewöhnliches. Unter einem Haufen Jungens auf der Straße ſchritt er immer gravitätiſch einher. Als die Mutter ihm einſt ſein Betragen vorhielt, ſagte er: „mit dieſem mache ich den Anfang, und ſpäter werde ich mich noch durch allerlei auszeichnen.“ Damals war er ſieben Jahre alt. Oft ſah er nach den Sternen, von welchen man ihm geſagt, daß

ſie bei ſeiner Geburt eingeſtanden hätten. Er hatte bald heraus, daß Jupiter und Venus die Regenten und Beſchützer ſeiner Geſchicke ſeyn würden. Als ſeine Mutter ihn fragte: „warum willſt du denn mit Gewalt den Beiſtand der Sterne, da wir andern doch ohne ſie fertig werden müſſen," antwortete er: „mit dem, was andern Leuten genügt, kann ich nicht fertig werden." Goethe hielt viel auf ſein Aeußeres in der Jugend. „In ſeiner Kleidung," ſagte ſeine Mutter, „war er ganz entſetzlich eigen, ich mußte ihm täglich drei Toiletten beſorgen, auf einen Stuhl hing ich einen Ueberrock, lange Beinkleider, ordinäre Weſte, ein Paar Stiefel dazu, auf den zweiten einen Frack, ſeidne Strümpfe, die er ſchon angehabt hatte, Schuhe u. ſ. w., auf den dritten kam alles vom feinſten, nebſt Degen und Haarbeutel, das erſte zog er im Hauſe an, das zweite, wenn er zu täglichen Bekannten ging, das dritte zur Galla; kam ich nun am andern Tag hinein, da hatte ich Ordnung zu ſtiften, da ſtanden die Stiefeln auf den feinen Manſchetten und Halskrauſen, die Schuhe ſtanden gegen Oſten und Weſten, ein Stück lag da, das andere dort." — Ungeachtet aller Form doch genial! Zopf und Friſur ſollen Goethen überhaupt viel beſſer zu Geſicht geſtanden haben, als Schillern. Auch hing er mit mehr Liebe am Alten, Reichsſtädtiſchen, am Herkommen, wie das alles aus ſeinem Leben bekannt iſt. Das Glück war Goethen ſein ganzes Leben hindurch günſtig, was er aber nie für ein Glück gehalten. „Man hat mich", ſagt er, „als einen vom Glück beſonders Begünſtigten geprieſen; auch will ich mich nicht beklagen und den Gang meines Lebens nicht ſchelten. Allein

im Grunde iſt es nichts als Mühe und Arbeit geweſen, und ich kann wohl ſagen, daß ich in meinen 75 Jahren keine vier Wochen eigentliches Behagen gehabt. Es war das ewige Wälzen eines Steins, der immer von Neuem gehoben ſeyn wollte. — Mein eigentliches Glück war mein poetiſches Sinnen und Schaffen. Allein wie ſehr war dieſes durch meine äußere Stellung geſtört, beſchränkt und gehindert. Hätte ich mich mehr vom öffentlichen und geſchäftigen Wirken und Treiben zurückhalten und mehr in der Einſamkeit leben können, ich wäre glücklicher geweſen, und würde als Dichter weit mehr gemacht haben." Das wahre Glück konnten beide Dichter nur über das irdiſche Glück und Unglück hinaus in ihrem poetiſchen Schaffen finden.

Goethes und Schillers Bekanntſchaft war für beide von der größten Bedeutung, von unendlichem Werthe. Goethe hatte ſich nach ſeiner Italieniſchen Reiſe weſentlich zu ſeinem Vortheil verändert, und manche Härten abgelegt. Schiller ſtimmte ihn noch weicher, zärtlicher. Früher hatte er ihn das arrogante Genie genannt, nun aber geſtand er ein, daß er ihn verkannt habe. Goethe ſorgte auch gleich dafür, daß Schiller eine feſte Stellung im Leben erhielt. Er mußte ſchon das Jahr darauf als Profeſſor nach Jena gehen, worüber er ſehr klagte, und ſich die goldne Freiheit lobte. Er wurde Doctor der Philoſophie, was ihn eben ſo wenig freute, als früher ſeine mediciniſche Promotion. An Lottchen von Lengefeldt, ſeine nachherige Gattin, ſchickte er ein Exemplar des Diploms, damit ſie doch etwas zu lachen hätte, wenn ſie ihn in ſolchem lateiniſchen Rocke erblickte. Er fragte ſie ernſtlich, ob ſie ihm noch gut bleiben würde, wenn er Profeſſor,

ein ſo pedantiſcher Menſch würde, und am Joch des gemeinen Weſens zöge. Nun wären ſeine ſchönſten Hoffnungen für lange Zeit zu Grunde gerichtet, die Jahre von Unabhängigkeit, die er ſich geträumt, wären dahin, und ſein künftiger Sommer auch, und das alles ſollte ihm ein heilloſes Catheder erſetzen. Er freute ſich nur, daß er ſelbſt keinen Schritt in der Sache gethan, daß er ſich hätte „übertölpeln" laſſen, und hoffte, daß wenn nur erſt ein Jahr vorüber wäre, ſich's alsdann im Schlaf leſen ließe, und er dann die Seele wieder frei haben würde. Er kam ſich in dieſer neuen Lage nur lächerlich vor, und meinte, daß am Ende mancher Student ſchon mehr Geſchichte wüßte, als der künftige Profeſſor. Indeſſen dächte er hier, wie Sancho Panſa über ſeine Statthalterſchaft: wem Gott ein Amt gibt, dem gibt er auch Verſtand; und hätte er nur erſt die Inſel, ſo wollte er ſie regieren, wie ein Daus.

Er bemerkt ausdrücklich, daß er nicht hinginge, um Geld zu verdienen, und daß er in dieſer Hinſicht mit ſeinen Herrn Collegen wohl nicht in Colliſion kommen würde. Er beſorgte aber doch, daß er nicht beſonders mit denſelben ſtehen werde. Er hatte auch gleich Händel mit dem academiſchen Senat. „Was für Erbärmlichkeiten!" rief er aus. „Weil ich auf dem Titel meiner gedruckten Vorleſung mich einen Profeſſor der Geſchichte nenne, beklagt ſich der Profeſſor H**, daß ich ihm zu nahe getreten." Er war nämlich als Profeſſor der Philoſophie überhaupt berufen worden. Der Pedell hatte den Titel ſeiner Rede von dem Buchladen weggeriſſen. Je nachdem derſelbe das für ſich gethan, oder ſonſt, im Auftrag des Senats,

wollte er ſeine Maßregel nehmen. Denn ſo lächerlich ihm dies Verhältniß wäre, ſo wenig wollte er ſich zu viel geſchehen laſſen. Man denke ſich eine Natur, wie Schiller, und einen academiſchen Senat zuſammen! Ihn mitten unter Facultätsleuten und Pedanten, worunter Menſchen, die aus der Wiſſenſchaft ein Gewerbe machen! —

Wer möchte es ihm verargen, daß er in ſolcher Umgebung mehr als je den Drang gefühlt, ein neues Schauſpiel anzufangen. Wie willkommen müſſen ihm da Goethes Beſuche geweſen ſeyn, der nun öfters von Weimar nach Jena herüberkam, und wie ſehr muß er ſich gefreut haben, als Wilhelm von Humboldt zu ihm auf eine Zeit lang nach Jena zog. In Weimar hatte ſich auch für Goethe kein näheres Verhältniß zu Herder und Wieland ergeben wollen. Herder hatte ihm Wielanden abwendig gemacht, und Schiller, ob zwar in Manchem Herdern verwandt, wurde doch von dieſem nicht beſonders angezogen. Goethe bringt ſeine Annäherung zu Schiller, ſeine Bekanntſchaft mit dem zuſammen, was er das Dämoniſche nennt. „So waltete," ſagte er, „bei meiner Bekanntſchaft mit Schiller durchaus etwas Dämoniſches ob; wir konnten früher, wir konnten ſpäter zuſammengeführt werden; aber daß wir es gerade in der Epoche wurden, wo ich die Italieniſche Reiſe hinter mir hatte, und Schiller anfing, der philoſophiſchen Speculationen müde zu werden, war von Bedeutung, und für beide vom größten Erfolg." Das Dämoniſche iſt nach Goethe nichts Negatives, ſondern äußert ſich in poſitiver Thatkraft, und erſcheint in allem, was durch den bloßen Verſtand unauflösbar iſt. Er findet es auch in der Poeſie,

vorzüglich in der unbewußten, die darum ſo über alle Begriffe wirke, weil aller Verſtand dabei zu kurz komme. Die Annäherung und Befreundung der beiden Dichter kann man daher als eine ſchöpferiſche, poetiſche anſehen. Und in der That wirkten ſie dämoniſch auf einander, Goethe verlor die Abſtraction, die ſich ſeiner bemächtigen wollte, und auch Schiller, den ſie faſt beherrſchte. Goethe nennt ſein Verhältniß zu Schiller darum ſo einzig, weil ſie beide das herrlichſte Bindungsmittel in ihrem gemeinſamen Beſtreben gefunden, und es für ſie keiner ſogenannten beſondern Freundſchaft weiter bedurft hätte.

Die Zeit des Sturmes und Dranges in der deutſchen Literatur hatte Goethe bereits überwunden, in Schiller brauſte ſie noch fort. In Leſſing hatte ſich der ſchärfſte Verſtand ſowohl kritiſch als poetiſch geltend gemacht. Das Fremde war über die Grenzen zurückgewieſen, und der deutſche Geiſt nun wieder frei. Nur noch Wieland blickte allenthalben umher, bei den Neueren ſowohl als bei den Alten, während Herder ſelbſt das Antike human haben wollte. Herder iſt das eigentliche Extrem zu Goethe, nicht Schiller, wie man gewöhnlich ſagt und meint. Denn zwiſchen Goethe und Herder iſt der Gegenſatz ohne alle Beziehung. Eben ſo human, als Herder ſelbſt, war ſeine Frau, und beide waren leidenſchaftlich gegen alles Wirkliche geſtimmt. Dies humane Paar nannte Goethen eine Wolfsnatur. Man wollte überhaupt dieſen in Weimar anders haben, als er nun einmal war. Man hätte ihn gern human gemacht, oder was daſſelbe iſt, den Dichter ausgetrieben. Herdern war die höchſte Idee die ſchöne

Menſchheit oder Humanität, worauf er alles, Natur und Menſchenleben bezog. So wollte er ſelbſt Kunſt und Poeſie nur zur Beförderung des Sittlichen und Guten betrachtet wiſſen, zur Erregung des Religiöſen und zur Begründung des Wahren. Nach Goethe und Schiller dagegen ſollte die Kunſt um ihrer ſelbſt willen begehrt und geliebt werden, das Schöne ſollte Selbſtzweck ſeyn. Was bei Herder in alle Ewigkeit getrennt blieb, die Idee und das Wirkliche, das erfaßten ſie als das Weſen der Kunſt. Und wenn dieſe Einheit bei Schiller vorzugsweiſe Theorie war, ſo ſchwand doch jener Gegenſatz i den glücklichſten Augenblicken poetiſcher Begeiſterung auch bei ihm dahin. Dazu kam noch ſeine Anhänglichkeit an die Kantiſche Philoſophie, die ebenfalls das Schöne als Selbſtzweck erkannte, nicht um eines Andern willen, und welche von Herder nicht wenig perhorrescirt wurde. Strebte daher Schiller auch, wie Herder, gern über die Wirklichkeit hinaus nach dem Idealen, ſo war es doch der Dichter in ihm, der ihn mehr zu Goethe hinzog, als zu Herder, und allen andern.

Anfangs ſchien dies Streben ihn mit Goethen nicht befreunden zu wollen. Es war gewiß bei ihrer erſten Begegnung in Rudolſtadt die Urſache ihrer Kälte geweſen. Schiller ſprach ſich darüber an Körner ſo aus: „Im Ganzen genommen iſt meine in der That große Idee von Goethe nach dieſer perſönlichen Bekanntſchaft nicht vermindert worden; aber ich zweifle, ob wir je einander ſehr nahe rücken werden. Vieles, was mir jetzt noch intereſſant iſt, was ich noch zu wünſchen und zu hoffen habe, hat ſeine Epoche bei ihm durchlebt. Sein ganzes Weſen iſt ſchon vom Anfang her anders

angelegt, als das meinige, ſeine Welt iſt nicht die meinige, unſre Vorſtellungsarten ſcheinen weſentlich verſchieden. Indeſſen ſchließt ſich aus einer ſolchen Zuſammenkunft nicht ſicher und gründlich. Die Zeit wird das Weitere lehren." Goethe hatte ein lebhaftes Intereſſe für alles was Natur hieß, für die Anſchauung und das Wirkliche. Sein Element war das Object. Seine ſolide Manier war, wie Schiller ſagt, immer vom Object das Geſetz zu empfangen, und aus der Natur der Sache heraus ihre Regeln abzuleiten. Geſtalt, Körper war ihm alles, doch nur als Ausdruck des Allgemeinen, der Idee. Er verlor ſich nie in Gedanken über die Natur, ſondern erblickte ſie in ihren Gebilden. Dieſe Gabe der Intuition wirkte wohlthätig und umbildend auf die Naturwiſſenſchaft, aus welcher er den Nebel der Reflexion vertrieb. Die Farbenlehre, die Metamorphoſe der Pflanzen ſind ein ewiges Denkmal, von ſeinem Genius der Natur geſetzt. Phyſik, Chemie, Mineralogie und Geſchichte der Erde, Phyſiologie und vergleichende Anatomie bis zur Wolkenbildung herab beſchäftigten ihn unaufhörlich. Er ſuchte alles Einzelne in dem großen Ganzen der Natur zu erkennen, und Schiller ſah mit Erſtaunen, wie er von den einfachſten Organiſationen Schritt vor Schritt zu den mehr verwickelten aufſtieg, um endlich die verwickeltſte von allen, den Menſchen, praktiſch aus den Materialien des ganzen Naturgebäudes zu entwickeln. Und wie die Natur war er ſelber, ruhig und ſtill in ſich arbeitend, voll ſchöpferiſcher Kraft, glücklich und ſicher in allem, was er unternahm. Ein Liebling der Natur hatte dieſe ihn an Geſtalt und Schönheit auch ausnehmend wohl ge-

bildet. In der Kunſt hatte er ebenfalls mehr Sinn für die Anſchauung, als für die empfindende Seite derſelben. Während Muſik ihn weniger anzog, liebte er Architektur, Sculptur und Malerei, und zeichnete ſelbſt nach der Natur Landſchaften. Er war ganz Blick, ein durchaus ſphäriſcher Menſch, der allenthalben Begrenzung und Geſtalt in ſchönſter Individualität ſehen wollte.

Ganz anders Schiller, der, obwohl er Medicin ſtudirt hatte, für Natur und Naturanſchauung wenig Empfänglichkeit zeigte. Für ihn war, nach Streicher, wenn er arbeitete, die Außenwelt ſo gut als gar nicht vorhanden; er war wie „durch einen Krampf" in ſich zurückgezogen. Auf ſeiner gemeinſchaftlichen Wanderung mit Streicher an der Bergſtraße hin, mußte dieſer ihn auf jede ſchöne Ausſicht aufmerkſam machen, ſo ſehr war er in ſich verloren. Was ihn intereſſirte, war nicht die Natur, ſondern der innerliche Menſch. Sein Element war das Subject. Darum beſchäftigte er ſich vorzugsweiſe mit Geſchichte und Philoſophie. Und wie der Gedanke, war er, unruhig, in ſteter Bewegung und Reflexion. „Der Bau ſeiner Glieder", ſagt Goethe, „jede ſeiner Bewegungen war ſtolz, aber ſein Auge war ſanft. Und wie ſein Körper, war ſein Talent. Er griff in einen Gegenſtand kühn hinein, und betrachtete und wendete ihn hin und her, und ſah ihn ſo und ſo an, und handhabte ihn ſo und ſo. Er ſah ſeinen Gegenſtand gleichſam nur von außen an, eine ſtille Entwickelung aus dem Innern war nicht ſeine Sache. Sein Talent war mehr deſultoriſch, deshalb war er auch nie entſchieden und konnte nie fertig werden

Er war ein wunderlich großer Menſch. „Alle acht Tage war er ein Anderer und Vollendeterer; jedesmal, wenn ich ihn wieder ſah, ſchien er mir vorgeſchritten an Beleſenheit, Gelehrſamkeit und Urtheil.“

So fingen ſie, jeder auf ſeine Weiſe an, gleich den andern zu betrachten. Goethe hielt unmittelbar an dem Eindruck Schillers als Individuum feſt, während Schiller die Summe von Goethes Exiſtenz zuſammen rechnete, und über ihn reflectirte. Goethe fand es betrübend, daß ein ſo außerordentlich begabter Menſch, als Schiller, ſich mit philoſophiſchen Denkweiſen herumquälte, die ihm nichts helfen könnten. Und Schiller ſah es ungern, daß Goethe ſich ſo viel mit der Natur und der bildenden Kunſt beſchäftigte. Wenn Goethen die Politik und Religion ein trübes Element für die Kunſt war, ſo wurde Schiller davon angezogen. Während Goethe in der Natur allenthalben Nothwendigkeit und Vernunft erblickte, konnte er in der Geſchichte nichts als Willkür und Zufall ſehen. Aber auch Schillern war die Geſchichte nur „ein Magazin für ſeine Phantaſie“, indem die Gegenſtände ſich gefallen laſſen mußten, was ſie unter ſeinen Händen wurden. Er fragte, ob nicht die innere Wahrheit, die er die philoſophiſche oder die Kunſtwahrheit nannte, und welche in ihrer ganzen Fülle in einer poetiſchen Darſtellung herrſchen ſollte, nicht eben ſo viel Werth hätte, als die hiſtoriſche? Daß der Menſch in ſolcher Lage ſo empfinde, handle und ſich ausdrücke, wäre ein großes wichtiges Factum für den Menſchen, und das müßte die poetiſche Kunſt leiſten. Die innere Uebereinſtimmung, die Wahrheit würde gefühlt und

eingeſtanden, ohne daß die Begebenheit wirklich vorgefallen zu ſeyn brauchte. Man lernte auf dieſem Wege die Menſchen und nicht den Menſchen kennen, die Gattung und nicht das ſich ſo leicht verlierende Individuum. In dieſem großen Felde wäre der Dichter Herr und Meiſter; aber der Geſchichtſchreiber wäre oft in den Fall geſetzt, dieſe wichtige Art von Wahrheit ſeiner hiſtoriſchen Richtigkeit nachzuſetzen, oder ihr mit einer großen Unbehülflichkeit anzupaſſen, welches noch ſchlimmer wäre. Ihm fehlte die Freiheit, mit welcher ſich der Künſtler mit ſchöner Leichtigkeit und Grazie bewegte, und am Ende hätte er weder die eine noch die andre befriedigt.

So lebten denn beide in ganz entgegengeſetzten Intereſſen, die jeder für das Wahre hielt. Wenn Schiller ausdrücklich die Gattung, das Allgemeine für das Wahre und Wirkliche erklärte, und das Individuum als ein ſich Verlierendes, Verſchwindendes, ſo war Goethen dagegen das Allgemeine etwas Leeres, Vages, das ohne das Einzelne, Individuelle keine Realität hätte. Sie ſprachen ſich darüber offen gegen einander aus, als über eine Herzensangelegenheit, was gegenſeitiges Vertrauen erweckte, und die innigſte Annäherung alsdann zur Folge hatte. Sie fühlten bald, daß trotz des Unterſchiedes und Gegenſatzes doch eine Uebereinſtimmung möglich wäre. „Schillers ideelle Tendenz," geſtand Goethe ein, „konnte ſich meiner reellen gar wohl nähern, und weil beide vereinzelt doch nicht zu ihrem Ziel gelangen, ſo trafen zuletzt beide im lebendigen Sinn zuſammen."

Als Goethe Schillern in Jena wieder ſah, glaubte er, daß dieſer keine vier Wochen mehr leben würde; ſo krank und

elend ſah er aus. Aber Goethes Umgang hatte auf Schillern den wohlthätigſten Einfluß. Er überließ ſich nun wieder regelmäßig dem Schlaf zur Nachtzeit und arbeitete am Tage. Goethe veranlaßte ihn, häufig nach Weimar zu kommen, welche Ausflüge für ſeine Geſundheit vom beſten Erfolg waren. Goethes freundliches Benehmen und die ihm eigne Art, den Eigenheiten des kranken Freundes bald nachzugeben, bald ſie ſchonhaft zu beſeitigen, trugen alles zu deſſen Erheiterung bei. Daran knüpften ſich denn Unterhaltungen über Kunſt und Wiſſenſchaft. Das erſte Geſpräch, was ſie mit einander gehabt haben ſollen, war über die Natur. Schiller klagte darüber, daß die gewöhnliche Naturerkenntniß die Natur blos zerſtückele. Goethe ſtimmte ein. Aber dieſer fing nun an, dem Freunde ſeine höhere Naturanſicht zu entwickeln, wornach das Einzelne von dem Allgemeinen durchdrungen, und das Ganze in den Theilen gegenwärtig erkannt wurde. Schiller hörte aufmerkſam zu, aber ſagte, nachdem Goethe geendet hatte: Das iſt nur eine Idee! Darauf meinte Goethe ſpäter, daß es ihm lieb wäre, wenn er Ideen hätte, ohne es zu wiſſen, und ſie mit Augen ſähe.

Nun waren ſie über ihren Gegenſatz im Reinen. Natur und Geſchichte brachte ſie nicht zuſammen, aber die Kunſt. Sie hatten ſich viel über Kunſt und Kunſttheorie unterhalten, und ſich die Hauptideen mitgetheilt, zu welchen ſie auf verſchiedenen Wegen gelangt waren. Was Goethe in der Naturerkenntniß erarbeitet, das bewirkte Schiller in der Betrachtung des Schönen und der Kunſt, das Sinnliche und Natürliche dem Gedanken verſöhnend. Beide warfen alſo

den Verſtand, welcher das Wirkliche als ein der Idee feindſeliges behandelte, in Natur und Kunſt darnieder. Die Einheit des Sinnlichen und Gedankens war deshalb das Element, worin ſie zuſammen trafen, obwohl von verſchiedenen Seiten. Zwiſchen ihren Ideen fand „eine unerwartete Uebereinſtimmung" ſtatt, die um ſo intereſſanter war, als ſie aus der größten Verſchiedenheit der Geſichtspunkte hervorging.

Dieſe ihre Unterhaltungen über das Schöne und die Kunſt riefen die Schillerſche Abhandlung über naive und ſentimentale Poeſie hervor. Goethe hatte die Maxime des objectiven Verfahrens, und wollte nur dies gelten laſſen, während Schiller das ſubjective für das rechte hielt. Aus dieſer Differenz, und um ſich gegen Goethe zu wehren, zeigte er, daß Goethe ſelbſt wider Willen ſentimental ſey, und romantiſch, daß ſeine Iphigenie durch das Vorwalten der Empfindung keineswegs ſo claſſiſch wäre und im antiken Sinne, als er glaubte. Aber aus Briefen Schillers an Wilh. von Humboldt erſah Goethe, daß Schiller wirklich die Intention hatte, die ſentimentale Poeſie von der naiven trennen zu wollen. Dies meinte Goethe, hätte ihn in entſetzliche Verwirrung gebracht, denn die ſentimentale Poeſie könnte ohne einen naiven Grund nicht beſtehen, woraus ſie hervorwüchſe. Man würde ſich aber täuſchen, wollte man glauben, daß Schiller das je hätte bewerkſtelligen können und mögen. Wenn auch bei ihm das Bewußte, der Gedankeninhalt überwiegt, ſo wäre es doch Unrecht, ihn darauf einſchränken zu wollen.

Goethe ſetzte alle Kraft und Wirkung eines Gedichts in

die Situation, in das Motiv. Die ächte poetiſche Stimmung wäre die unbewußte, aller Reflexion ferne. Man würde verrückt, ſagte er, wenn man darüber denken wollte, ein Gedicht zu machen, und würde nichts Geſcheidtes zu Stande bringen. Der Dichter müßte ganz gewöhnlichen Dingen ein poetiſches Intereſſe abgewinnen können. Da es der Wirklichkeit an Intereſſen, an Motiven aller Art nie fehlte, vielmehr die Welt dazu groß und reich genug wäre, ſoll der Dichter geiſtreich genug ſeyn, daraus ein ſchönes, belebtes Ganze zu bilden. Kein realer Gegenſtand wäre und bliebe unpoetiſch, ſobald er ihn nur gehörig zu brauchen verſtände. Darum müßten alle Gedichte Gelegenheitsgedichte ſeyn. Man muß aber nicht glauben, daß Göthe, weil er das Unbewußte als für die Poeſie beſonders günſtig erachtete, darum das Bewußte und Allgemeine als derſelben ganz ungehörig betrachtet hätte. Er hatte gar nichts dagegen, wenn man in ſeinen Dichtungen das Allgemeine, den Gedanken erblickte, der auch doch darin iſt, und denſelben zu erfaſſen bemüht war. Er ſchrieb mir darüber folgendes: „Ihre freundliche Zuſchrift kann ich nur aufs Dankbarſte beantworten, denn was möchte dem Dichter Angenehmeres begegnen, als daß er, der ſeine Anlagen und Plane zwar nach Kräften überlegt, die Ausführung aber doch einem unbewußten und unberechenbaren Triebe hingeben muß; was kann ihm mehr gegründete Sicherheit verleihen, als wenn er von dem Philoſophen vernimmt, daß ſeine Produktionen, auch vor dem Richterſtuhl der Vernunft gelten können."

„Mein Sohn hat geſagt", ſchreibt Frau Rath, Goethes Mutter, an Bettinen, „was einem drückt, das muß man

verarbeiten, und wenn er ein Leid gehabt hat, da hat er ein Gedicht daraus gemacht.“ Das Allgemeine, meinte er, könnte uns jeder nachmachen, aber das Besondre Niemand, weil der Andre es nicht erlebt hat. Er will, daß die Kunst das Einzelne, und Erlebte, das Charakteristische und Individuelle darstellen soll. Daraus hat man gefolgert, daß Goethe als Dichter nur schildern könne, was sinnlich und natürlich sey, und was der Mensch sinnlich empfinde. Das Ideale, das Uebersinnliche und Uebernatürliche wäre ihm ganz fremd geblieben; desto reizender hätte er das Gemeine und Geringe darzustellen gewußt. Das wirklich Erhabne, Edle und Reine hätte ihn nie begeistert, immer nur das Alltägliche. Man hat sogar den Ausspruch Goethes, wornach das Schöne das Resultat einer glücklichen Behandlung sey, so gedeutet und auf ihn angewendet. Aber man übersieht alsdann, und erkennt nicht, was er unter „glücklicher Behandlung“, eigentlich versteht. Solche Behandlung ist bei ihm dasselbe, was er Composition nennt, als das Wichtigste in der ganzen Kunst, ohne welche Composition er alle Gegenstände für bedeutungslos erklärt: Er sagt ausdrücklich, daß alles Darzustellende in seiner Eigenthümlichkeit vom Stein herauf bis zum Menschen Allgemeinheit habe. Und die Darstellung, Auffassung alles Gegenständlichen als des Besondern, vom Allgemeinen durchdrungen, worin dieses gegenwärtig und lebendig sey, ist ihm jene glückliche Behandlung. Goethe leugnete das Allgemeine, Ideale nicht, aber das Allgemeine ohne das Einzelne, indem er das Allgemeine nur in Einheit mit dem Individuellen gelten läßt. Was Schiller

einander entgegenſetzte und trennte, das Einzelne und Allgemeine, das faßte er in lebendiger Einheit. Bei Goethe iſt deshalb der Kunſtinhalt nicht das nur Einzelne, was das Alltägliche, Aeußerliche wäre, ſondern das Einzelne als die Realität des Allgemeinen, das Individuelle als univerſell exiſtirend.

Schillers Production lag mehr in dem, was man das Ideale nennt. In dieſer Richtung, ſagt Goethe, hätte er ſo wenig in der deutſchen Litteratur ſeines Gleichen, als in irgend einer andern. Es war nicht ſeine Sache, „mit einer gewiſſen Bewußtloſigkeit, gleichſam inſtinctartig zu verfahren.“ Schiller forderte vom Dichter, daß er das Ganze der Menſchheit ausſpreche. Aber das Ganze und Allgemeine iſt nur für den Gedanken, weshalb die Poeſie bei ihm an die Kraft des Gedankens gebunden iſt. Man hat Schiller den innerlichen Dichter genannt, auch den denkenden Dichter, und Goethe den äußerlichen. Das ſind bloße Redensarten. Man kann ihn auch den kritiſchen Dichter nennen, denn er dichtete mit Bewußtſein, wie Goethe ſagen würde, mit Kritik. Er ſprach den Gedanken als die Tiefe der Poeſie aus. Darum ſuchte er für den Gedanken das Individuelle und Wirkliche, ohne es immer zu finden. Er hatte ein großes, edles Gefühl ſeines Talents, und ſah ſeine Producte mit freiem Geiſte an, das Mangelhafte daran ſah keiner ſchärfer, als er ſelbſt. Sein Ringen mit dem Gedanken und der Idee, die derſelben angemeſſene Exiſtenz und Realität zu erzeugen, war gewaltig. Das Innere und Subjective nach allen Richtungen war ſein poetiſcher Stoff: darum ſein großer Einfluß auf die Zeit und auf unſer Volk, was ganz beſonders in der

Innerlichkeit lebt. „Meine ganze Zeit, ſagt Goethe, wich von mir ab, denn ſie war ganz in ſubjectiver Richtung befangen, während ich mit meinem objectiven Beſtreben im Nachtheil und völlig allein ſtand. Schiller hatte in dieſer Hinſicht vor mir große Avantagen. Ich ging auf meinem Wege ruhig fort, ohne mich um den Succeß weiter zu bekümmern, und von allen meinen Gegnern nahm ich ſo wenig als möglich Notiz.“ Auch erkennt Goethe Schillers Sendung für die Nation ſehr wohl: „der Deutſche verlangt einen gewiſſen Ernſt, eine gewiſſe Größe der Geſinnung, eine gewiſſe Fülle des Innern, weshalb denn auch Schiller von allen ſo hoch gehalten wird.“ Während Goethe alles ſtill in ſich trug und ſchuf, ſprach dagegen Schiller mit ihm über alles, was er dichtete und dachte, und las ihm vor: „um ſein rein menſchliches Urtheil zu vernehmen.“ Goethe dankte es ſeinem Naturſtudium und der bildenden Kunſt, woran er ein Fundament gehabt, daß er ſich in der ſchlechten Zeit und deren täglichen Einwirkungen oben gehalten; aber das hätte ihn geſchützt, ſowie er auch Schillern von dieſer Seite zu Hülfe gekommen.

Was Goethe unmittelbar und von Natur hatte, das mußte Schiller erkämpfen. Bei Goethe concentrirte ſich alles auf die Phantaſie, die bei ihm ausſchließlich wirkte, dagegen war Schillers Phantaſie von der Reflexion getrübt. Man hat deswegen behaupten wollen, daß er überhaupt aller Thatſache und Anſchauung ermangelt habe. Die ſonderbare Miſchung von Anſchauung und Abſtraction in Schillers Natur läßt ſich nicht läugnen. Auch muß man zugeben, daß ſie in ſeine Poeſie über-

gegangen iſt, aber wie Goethe ſagt: im vollkommnen Gleichgewicht, ſo daß darin alle poetiſchen Tugenden in ſchönſter Ordnung hervortreten. Strenge Beſtimmtheit der Gedanken verhalf Schillern zu einer gewiſſen Leichtigkeit, was er früher nicht hatte glauben wollen; er war aber doch froh, dieſen Weg eingeſchlagen zu haben, den er ſonſt für die dichteriſche Phantaſie als verderblich angeſehen. Doch klagte er, daß dieſe Thätigkeit ſehr abſpannte. Wenn nämlich der Philoſoph ſeine Einbildungskraft und der Dichter ſeine Abſtraction ruhen laſſen dürfte, müßte er beide Kräfte in gleicher Spannung zu erhalten ſuchen. In früheren Jahren am meiſten übereilte ihn der Philoſoph, wenn er dichten, und der Dichter, wenn er philoſophiren wollte, indem die Einbildungskraft ſeine Abſtraction, und dieſe ſeine Phantaſie ſtörte.

Man hat ſich erdreiſtet zu ſagen, Schiller wäre blos der kecke Partiſan einer Sprache, in welcher er die gewaltſam herausgepreßten Charaktere ſeiner Erfindungen zur Noth zuſammengehalten habe. Pointe und Accente, die er auf jedes ſeiner Worte gelegt, hätten eine kräftige Bedeutſamkeit vorſtellen ſollen: doch hätte eins ſtets nur gegen das andre proteſtirt. Aber Schillers Sprache iſt voll des Dranges, die Vernunfteinheit und wahre Idee für die Vorſtellung auszudrücken. Inſofern iſt ſie poetiſche Beredſamkeit, keine blos verſtändige. Viele ſeiner Gedichte ſind zwar nichts andres, als daß ſie Gedanken in Vorſtellungen eingekleidet darſtellen. Aber immer wird man finden, daß bei ihm die Vorſtellung ein Gegenbild des Vernünftigen, keine bloße Pointe iſt. Ferner kann eins nicht gegen das andre proteſtiren, ohne innere Bezüge.

Während Schiller Goethes Intuition bewunderte, entging ihm nicht, daß ſein Verſtand, wie er ſagte, blos ſymboliſch wirkte, zwiſchen dem Begriff und der Anſchauung ſchwebte. Er ſah wohl, daß in Goethes Intuition alles lag, was die Analyſis mühſam ſuchte, und weit vollkommner. Goethes beobachtender Blick, der ſo ſtill und rein auf den Dingen ruhte, ſetzte ihn nie in die Gefahr, auf Abwege zu gerathen, in welche ſich die Speculation ſowohl, als die willkürliche, nur ſich ſelbſt gehorchende Phantaſie leicht verirrte. Er nannte dies das Höchſte, was der Menſch aus ſich machen könnte, wenn es ihm gelänge, ſeine Anſchauungen zu generaliſiren und ſeine Empfindungen geſetzgebend zu machen. Goethe, meinte er, wäre, ſo lange er arbeitete, im Dunkeln, und das Licht in ihm, und wenn er anfänge, zu reflectiren, träte das innere Licht von ihm heraus, und beſtrahlte die Gegenſtände ihm und andern. Bei Schiller vermiſchten ſich beide Wirkungsarten, nicht zum Vortheil der Sache.

Das ſchönſte Loos, meinte Schiller, würde ihm noch zu Theil werden, wenn er wirklich je vermöchte, ſowohl der Phantaſie, als der Reflexion mit Freiheit ihre Grenzen beſtimmen zu können. Goethe brachte ihn auf die Spur, ſo daß er immer mehr das Reale erfaßte und bearbeitete. Und Goethe lernte von Schiller mit mehr Billigkeit den inneren Menſchen anſehen, indem er ihn von der allzuſtrengen Beobachtung äußerer Dinge und ihrer Verhältniſſe auf ihn ſelbſt zurückführte. Darum ſagt Goethe, hätte Schiller ihm eine zweite Jugend verſchafft, und ihn wieder zum Dichter gemacht, was er zu ſeyn, ſo gut als aufgehört habe. Und ſeltſam genug, Goethe fand immer mehr Geſchmack an Philoſophie, da er doch ſonſt nur

philoſophirte, wenn er den Katarrh hatte, und es ihm ſtets wunderlich vorkam, wenn er theoretiſiren ſollte. Was idealiſtiſch an ihm war, das führte er ja in einem Schatullchen wohl verſchloſſen mit ſich herum, wie jenes Undeniſche Pygmäenweibchen. Und nun ſtudirte Goethe Kantiſche Philoſophie, und bekam ein Intereſſe fürs Subjective. In der Jugend las er doch den Spinoza, wegen des Objectiven, in dem hatte er ſich ſelbſt gefunden. Wie hätte er aber „ſeinen realiſtiſchen Tic," ſeinen ſkeptiſchen Realismus verläugnen können. Ob wohl Schiller erſtaunte, wie Goethes anſchauende Natur ſich ſo gut die Philoſophie aneignete, ſo glaubte er doch mit Recht, daß Goethe ſich von den Ideen nur diejenigen auswählte, welche ſeinen Anſchauungen zuſagten. Das Uebrige beunruhigte ihn nicht, da ihm das Object doch als eine feſtere Autorität gälte, als die Speculation, wenn dieſe demſelben nicht entſpräche.

Goethe verſchmäht aber das Ideale keineswegs. Er verwirft nur die ſchlechte, inhaltloſe Idealität. Er fragt: „Was ſoll das Reale an ſich? Wir haben Freude daran, wenn es mit Wahrheit dargeſtellt iſt; aber der eigentliche Gewinn für unſre höhere Natur liegt doch allein im Idealen, das aus dem Herzen des Dichters hervorging." In dieſem Sinne, behauptet er, wäre dem Dichter die Welt angeboren, und dieſe Welt ſoll er ausſprechen, wozu er der Empirie und Erfahrung nicht bedürfe. Goethe ſchrieb ſeinen Götz von Berlichingen als ein junger Menſch von 22 Jahren, und erſtaunte zehn Jahre ſpäter über die Wahrheit ſeiner Darſtellung. Wahrgenommen, geſehen hätte er dergleichen nicht, er müßte alſo die Kenntniß mannigfaltiger, menſchlicher Zuſtände durch Anticipation beſeſſen ha-

ben. Wenn er ſo lange mit der Darſtellung gewartet hätte, bis er die Welt äußerlich gekannt, wäre ſeine Darſtellung „Perſiflage“ geworden. Und alle Erforſchung und Erfahrung wäre nichts geweſen, als ein todtes, vergebliches Bemühen. Seine Ideen von den Frauen wären ihm gleichfalls angeboren, und alſo auch nicht von der Erſcheinung der Wirklichkeit abſtrahirt. Darum wären ſie alle ſo gut weggekommen, und beſſer, als ſie in der Wirklichkeit gefunden würden. Goethe nannte die Frauen das noch einzige Gefäß, was den neueren Dichtern übrig geblieben wäre, ihre Idealität hineinzugießen. Um dieſe Idealität näher zu bezeichnen, führte er den Landſchaftsmaler **Claude Lorrain** an, der die reale Welt bis ins kleinſte Detail auswendig gewußt, aber ſie als Mittel gebraucht hätte, um die Welt ſeiner ſchönen Seele auszudrücken. Und dies wäre die wahre Idealität, die ſich realer Mittel bediente, daß das erſcheinende Wahre eine Täuſchung hervorbrächte, als wenn es wirklich wäre. Niemals hätte er die Natur poetiſcher Zwecke willen betrachtet, aber weil ihm ſein früheres Landſchaftszeichnen und dann ſein ſpäteres Naturforſchen zu einem beſtändigen Anſehen der natürlichen Dinge getrieben, hätte er die Natur nach und nach auswendig gelernt, dergeſtalt, daß wenn er als Poet etwas gebraucht, es ihm zu Gebot geſtanden, und er nicht leicht gegen die Wahrheit gefehlt habe. In Schiller hätte das Naturbetrachten nicht gelegen: was in ſeinem Tell von Schweizerlocalität wäre, hätte er ihm alles erzählt; aber er wäre ein ſo bewunderungswürdiger Geiſt geweſen, daß er ſelbſt nach ſolchen Erzählungen etwas machen konnte, was Realität hatte.

Hier gibt der Realiſte der Dichter dem Idealſten das Zeugniß, daß er des Realen mächtig geweſen. Und was jener als

die wahre Idealität bezeichnet, hat dieſer in ſeinen ſchönſten Gedichten als das wahrhaft Reale ausgeſprochen. Die Idealität Schillers iſt nicht, daß er ſein Bischen Inneres ausſpricht, ſondern die innerliche Welt des Geiſtes, die mehr iſt, als blos ſubjective Empfindung und Vorſtellung. Wer nur dieſe darſtellen kann, ſagt Goethe, iſt kein Poet, der doch Schillern für einen großen Dichter erklärt. Und ſo wenig Schiller das nur Innere, ſtellt Goethe das nur Aeußere dar, oder gar das Alltägliche und Gemeine. Beide große Dichter ſtimmen darin überein, daß das wahrhaft Reale Idealität iſt.

Es iſt wahr: „man mäkelt an Schillers Form, um darüber ſeinen Geiſt vergeſſen zu machen, und tadelt bald die Philoſophie, bald die Moralität, wodurch er die Poeſie verfälſcht habe.“ Und das iſt gewöhnlich alles, was man im oppoſitiven Sinne von ihm zu ſagen weiß. Es iſt ferner wahr: „Schiller ſtellt den Menſchen in großen Charakterbildern dar, das Menſchliche in edelſter Idealität. Er glüht für das Rechte und Wahre, für alles Heilige, und der Zauber ſeines Liedes ergreift nicht blos die Phantaſie, ſondern auch das Gewiſſen. Er idealiſirt den Menſchen; Ehrenhaftigkeit, Unſchuld in ihrer reinſten Glorie, das Feuer edler Leidenſchaft beſeelt und begeiſtert ihn.“ Wenn er alles das aber im Gegenſatz gegen Goethe ſeyn ſoll, um dieſen auf „die zeitliche Gemeinheit“ zu reduciren, ſo iſt dies die höchſte Verkennung Goetheſcher Denk- und Dichtweiſe, deſſen Princip die wahre Idealität iſt, im Unterſchiede von allem Aeußerlichen, Zeitlichen. Und Schiller ſelbſt hält „das Menſchliche in edelſter Idealität“ nicht für das Höchſte und Letzte in der Poeſie. Er unterſcheidet ausdrücklich zwiſchen ſchöner

Idealität, womit er jenes Menſchliche bezeichnet, und wahrer Idealität, als der Goetheſchen. In früheren Jahren bekannte er, vorzugsweiſe der erſtern gehuldigt, aber in den ſpäteren immer mehr nach der letztern geſtrebt zu haben. Indem er jene zwar als ein nothwendiges Element in der Poeſie anſieht, erkennt er dieſe aber als die höhere an. In aller wahren Poeſie iſt Ideales und Reales eins, und wenn bei Schiller beides mehr neben einander iſt, als in einander, und weniger von einander durchdrungen als bei Goethe, ſo fehlt es auch bei ihm nicht daran. Beide Dichter unterſcheiden ſich nur dadurch, daß Goethe die wahre Idealität mehr unmittelbar hat, während Schiller ſie durch Vermittelung aller Art, wie im Umgang mit Goethe, durch das Studium der Alten, und was dergleichen mehr iſt, erarbeiten muß.

Inmitten dieſer gegenſeitigen Verſtändigung zog Schiller zuletzt nach Weimar. In Jena war er ſchon lange immer kränklich geweſen, und mußte ſich äußerſt ſchonen. Nun verging kein Tag, daß beide Freunde ſich nicht entweder mündlich ſprachen, oder, wenn einer entfernt war, keine Woche, daß ſie ſich nicht ſchriftlich unterhielten. So hatten ſie eine geraume, ſchöne und glückliche Zeit mit einander verlebt, als plötzlich der Tod Schillern von Goethes Seite hinwegnahm. „Weißt Du, was Du mir geſagt haſt,“ fragte Bettina Goethen, „wie wir uns zum erſten mal ſahen? Ich will Dir's hier zum Denkſtein hinſetzen Deines inneren Gewiſſens; Du ſagteſt: ich denke jetzt an Schiller, indem ſahſt Du mich an, und ſeufzteſt tief und ſagteſt, ich wollte, er wär' jetzt hier. — Man berührt nichts umſonſt, ſagteſt Du, dieſe langjährige Verbindung, dieſer ernſte,

tiefe Verkehr, der iſt ein Theil meiner ſelbſt geworden; und wenn ich jetzt ins Theater komme, und ich ſeh' nach ſeinem Platz und muß nun glauben, daß er in dieſer Welt nicht mehr da iſt, dann verdrießt mich das Leben, und ich möchte auch lieber nicht mehr da ſeyn."

Goethe und Schiller ſind beide die Lieblinge der Nation, was nur dadurch möglich geworden iſt, daß ſowohl der eine als der andre unſre Nationalität individuell ausdrückt. Das deutſche Volk hat denſelben Adel der Seele, den Schiller als Dichter hat, und lebt auch, wie er, gern in einer Idealwelt, welche es ſich der wirklichen Welt gegenüber vorſtellt. Aber auch wie Goethe, liebt es das Alte, Herkömmliche, und die Natur, und fühlt ſich behaglich im Hausrock. Der eine wie der andre iſt ein ächter Abdruck deutſcher Nationalität, jeder auf ſeine Weiſe. Da beide ächt deutſch empfinden und denken, findet das Volk ſich in ihnen auf das ſchönſte wieder.

Goethe ſpricht zu Eckermann: „das Princip der Schillerſchen Poeſie iſt die Freiheit. Durch alle Werke Schillers geht die Idee der Freiheit, und dieſe nahm eine andre Geſtalt an, ſo wie Schiller in ſeiner Cultur ſelbſt ein Andrer wurde. In ſeiner Jugend war es die phyſiſche Freiheit, die ihm zu ſchaffen machte, und die in ſeine Dichtungen überging; in ſeinem ſpätern Leben die ideelle. Daß nun die phyſiſche Freiheit Schillern in der Jugend ſo viel zu ſchaffen machte, lag zwar theils in der Natur ſeines Geiſtes, größern Theils aber ſchrieb es ſich von dem Druck her, den er in der Militairſchule hatte leiden müſſen, dann aber in ſeinem reifern Leben, wo er der phyſiſchen Freiheit genug hatte, ging er zur ideellen über, und ich möchte ſagen, daß dieſe ihn ge-

tödtet hat; denn er machte dadurch Anforderungen an ſeine phyſiſche Natur, die für ſeine Kräfte zu gewaltſam waren. — Ich habe vor dem kategoriſchen Imperativ allen Reſpect, ich weiß, wie viel Gutes aus ihm hervorgehen kann, allein man muß es damit nicht zu weit treiben; denn ſonſt führt dieſe Idee der ideellen Freiheit ſicherlich zu nichts Gutem.“ Man will wiſſen, daß Plutarch Schillern zuerſt den Odem der Freiheit eingehaucht habe. Wenn nun Schiller, wie billig, für die Freiheit begeiſtert iſt, ſo war doch ſeine Freiheitsliebe mit klarer Erkenntniß in das Weſen derſelben, mit tiefer Ehrfurcht vor Geſetz und Ordnung gepaart. Er war eben ſo wenig, als Goethe, erbaut von den Extremen der franzöſiſchen Revolution, die er für eine Wirkung der Leidenſchaft hielt, für kein Werk der Weisheit, welche allein wahre Freiheit zur Folge haben könnte. Die franzöſiſche Republik, ſagte er, wird eben ſo ſchnell aufhören, als ſie entſtanden iſt, die republikaniſche Verfaſſung wird in einen Zuſtand der Anarchie übergehen, und früher oder ſpäter wird ein geiſtvoller, kräftiger Mann erſcheinen, er komme woher er will, der ſich nicht nur zum Herrn von ganz Frankreich, ſondern vielleicht von einem großen Theile Europas machen wird. Das ſagte Schiller zehn Jahre vor der Krönung Napoleons.

Goethe ſetzt zwar das Element der Schillerſchen Poeſie richtig in die Freiheit, nimmt ſie aber zu enge, indem er ſie auf den kategoriſchen Imperativ einſchränkt, und dieſen noch dazu eben nicht ſehr empfiehlt. Auch iſt ſolche Freiheit die nur gedachte, blos ſubjective und abſtracte. Die wahre Freiheit iſt nicht nur ſubjectiv, ſondern auch objectiv, als welche ſie die Freiheit des Geiſtes und ſeiner Wirklichkeit iſt. Und

dieſe wirkliche Freiheit iſt das Princip der Schillerſchen Poeſie. Die Freiheit, wie Goethe ſie ausſpricht, iſt nur ein Moment derſelben, nicht ihr ganzes Element. Die Freiheit des Geiſtes enthält auch jenes Moment in ſich, aber als ein ſolches, womit er in Zwieſpalt, in Entzweiung iſt.

Die wahre Idealität, in welcher unſre Dichter einſtimmen, iſt der Geiſt. Schiller meint, daß man Goethe und ihn verſchieden ſpecificiren, aber daß man ihre Arten nicht einander unterordnen, ſondern unter einem höheren idealiſchen Gattungsbegriff einander coordiniren werde. Dieſer Gattungsbegriff iſt der Geiſt, und näher der Geiſt der modernen Welt.

Wilhelm von Humboldt ſagt, daß Goethe und Schiller beide das Höchſte erreichen konnten, ohne einander zu ſchaden. Er hielt Schiller für den modernſten aller Dichter, welchen er nur im Gegenſatz gegen alles, was antik heißt, zu denken vermochte. Man nennt ihn vorzugsweiſe auch den romantiſchen Dichter, und will damit ſagen, daß er insbeſondre der chriſtlichen Welt und ihrer Bildung angehöre. Die neue Welt ſetzt die alte, und damit die romantiſche Poeſie die antike voraus. Die alte Welt hat einen durchgehends objectiven Charakter, die neue iſt mehr ſubjectiv. Das Objective und Subjective iſt aber jedes ein Moment des Geiſtes und ſeiner Wirklichkeit. Beide Dichter umfaſſen darum ſowohl die antike als moderne Welt, aber Goethe in größerem Maße, als Schiller, welchem mehr die moderne Denk- und Empfindungsweiſe zuſagte. Schiller nannte daher Goethe den Dichter beider Welten.

Das Princip der modernen Welt und ihrer Bildung iſt die Freiheit des Geiſtes überhaupt. Das Ziel derſelben iſt

ihre Verwirklichung in der Welt. Die Reformation war der Wendepunkt der freien Gewißheit in Staat und Kirche, welche ſeitdem das wahre Lebensprincip aller Freiheit geworden iſt, ſowohl der perſönlichen, als der politiſchen und religiöſen. Ihr Element iſt, indem ſie die Gewißheit des Geiſtes von ſich ſelbſt iſt, weſentlich Denken. Wegen dieſes ihres Elementes iſt ſie, abgeſehn von allem Glauben, von allen politiſchen Verhältniſſen, in ſich ſelbſt unendlich und frei. Sie iſt das, was man Denkfreiheit, Gewiſſensfreiheit nennt, und iſt das Princip aller Bildung und Erkenntniß der neueren Zeit.

Die Reformation ſchloß nach dem dreißigjährigen Kriege im Weſtphäliſchen Frieden mit der Anerkennung derſelben für die Welt. Da ſie das Princip der Freiheit des Geiſtes iſt, vermittelt ſie das Ideale und Reale als Momente deſſelben zur Einheit. Die Durchdringung derſelben wurde nach dem Kampf der Anerkennung der katholiſchen und proteſtantiſchen Welt immer lebendiger. Die Idealität der Kirche nahm immer mehr die Realität des Staats in ſich auf, und dieſe die begeiſternde Idealität der Kirche. Das Ziel iſt die vollendete Einheit beider, das Reich Gottes auf Erden.

Sie war auch in der Erkenntniß und Philoſophie das belebende und treibende Princip, welche ſich ebenfalls dem Geiſte und ſeiner Verwirklichung gemäß zeigte. Indem dieſe, das Bewußtſein darüber erarbeitend, von den beiden entgegengeſetzten Momenten des Idealen und Realen bei Carteſius und Baco ausging, wurde einerſeits das Bewußtſein des Geiſtes von ſich ſelbſt das Princip der Erkenntniß, andrerſeits die Natur. Und an beiden Momenten hielt man als an Extremen ſo lange feſt, bis die Kantiſche Kritik ihre

Einheit und damit den Geiſt in ſeiner Selbſterkenntniß zum Princip erhob. Aber auch dieſe fixirte noch, trotz der Forderung der Einheit, den Unterſchied und Gegenſatz beider Momente, wodurch die Freiheit zur bloßen Abſtraction des Sollens herabgeſetzt wurde. Erſt die weitere Ausbildung der Philoſophie in unſrer Zeit hat angefangen, die wirkliche und allſeitige Durchdringung derſelben in der Ueberwindung und Vermittelung des Gegenſatzes durch ſich ſelbſt aufzuzeigen, was die wahre Idealität iſt.

Die Schillerſche Poeſie ſowohl als die Goetheſche ſetzt nun alle dieſe Geſtalten des Lebens und Bewußtſeins der modernen Welt und ihrer Bildung voraus, deren ſchönſte Ausgeburt ſie iſt. Keine iſt daher weder auf eine beſondere Geſtalt des Lebens noch auf eine beſondre Nationalität einzuſchränken. Wie Goethe ſein ganzes Leben hindurch für eine Weltliteratur arbeitete, ſo hielt auch Schiller es für ein armſeliges kleinliches Ideal, für eine Nation zu ſchreiben. Das Bewußtſein der Freiheit des Geiſtes und ſeiner Wirklichkeit iſt das Pathos, dramatiſch bei Goethe im Götz von Berlichingen, Egmont und Fauſt, und bei Schiller in allen ſeinen Stücken. Man hat Schillern auf die Abſtraction der Freiheit in der Poeſie beſchränken wollen, auf das Sollen als auf eine beſondre Geſtalt derſelben. Es iſt wahr, dieſe hat eine große Macht auf ihn ausgeübt, was in ſeiner Zeit lag. Die Franzöſiſche Revolution machte ſie politiſch, und die deutſche Kritik wiſſenſchaftlich geltend. Darum herrſcht auch der Gedanke bei ihm vor. Aber wie die Abſtraction der Freiheit im Leben und in der Sphäre der Erkenntniß nur ein Durchgang ſeyn konnte, und wirklich war, ſo ſehen wir ſie auch poetiſch bei

Schiller im Kampfe mit der Wirklichkeit tragiſch untergehen. Indem ſie als Ideal der Freiheit, welche ſeyn ſoll, in dieſem Kampfe zu Grunde geht, wird die ſubjective Freiheit dadurch zur wirklichen des Geiſtes. Inſofern ſtellt die Schilleriſche Poeſie das Werden des Ideals zur Wirklichkeit dar. Ihr Inhalt iſt die Verwirklichung der Freiheit in allen Geſtalten des Lebens durch alle Stücke hindurch, von den Räubern an bis zum Wilhelm Tell. Der Kampf um die Freiheit ſeit der Reformation iſt ihr allmächtiges Centrum, an dieſen gewaltigen Wendepunkt des Geiſtes knüpft ſich alles Sinnen und Denken Schillers, all ſein Produciren in Poeſie und Proſa mit den letzten Wurzeln an. Er hat den Gegenſatz der katholiſchen und proteſtantiſchen Welt aufs tiefſte und innigſte durchlebt. Im Don Karlos hat er dieſen Gegenſatz bis zur Maria Stuart poetiſch herausgeboren, proſaiſch hat er ihn in der Geſchichte des dreißigjährigen Krieges und des Abfalls der Spaniſchen Niederlande dargeſtellt. Man kann ihn als den Dichter des Gegenſatzes der modernen Welt anſehen.

Meine Aufgabe iſt nun, die Schilleriſche Poeſie in dieſem ihrem eignen Elemente des Geiſtes und ſeiner Freiheit zu erfaſſen, und wo möglich das Bewußtſein darüber aufzuſchließen. In dieſem erſten Theil verſuchte ich, die Lyrik zu entwickeln, der zweite wird die Dramen enthalten.

Die Lyrik Schillers hat das Eigne, daß das Große, Edle und Ewige darin als eine Herzensangelegenheit erſcheint. Er fängt faſt nie von einer beſondern Situation an, ſondern von den höchſten Ideen, die ſeine Seele erfüllen. In dieſe, als in das allgemein Vernünftige ſich vertiefend,

gestaltet er dasselbe für die Phantasie, und glüht von Begeisterung, den Inhalt seines Gemüthes auszusprechen. Da das Höchste in ihm mächtig ist, ringt er gewaltig, dasselbe zur Darstellung zu bringen. Darin zeigt er die höchste Genialität. In dem Kampfe aber, das Innere in anschaulicher Form auszudrücken, ist er nicht so glücklich als Goethe, welcher stets von der Situation ausgeht. Die bestimmte Umgrenzung, die die Situation und Gelegenheit mit sich bringt, ist der künstlerischen Form und Fassung viel günstiger. Goethe weiß auch den begrenzten Fall immer ächt dichterisch zu behandeln. Von dem Gegebenen ausgehend, wird dies der Inhalt des empfindenden Gemüths, was sich darin zu verlieren scheint, aber am Gegenstande sein Gegenbild hat, aus dem es in sich zurückkehrt. Das empfindende Gemüth wird in der Goetheschen Lyrik gleichsam poetisch seiner bewußt. Immer ist das Allgemeine, die Idee, das Ende seiner Poesie, während sie bei Schiller der Anfang ist. Dies ist der Grund, warum Schiller nie die künstlerische Form Goethes hat erreichen können. Man muß dies aber nicht als Unvermögen ansehen, sondern als in seinem ganzen Wesen gegründet. Eben so wenig würde Goethe solche inhaltsvolle Lieder als Schiller haben dichten können. Schillers Lieder nehmen daher öfters wegen ihres gewichtigen Inhalts den Schwung der Ode, Hymne an, während Goethes Lieder ächte Lieder sind. Wegen der Erhabenheit und Tiefe ihres Inhalts sind die Schillerschen Lieder eigentlich keine Lieder mehr. Sie enthalten mehr Gedanken als Empfindungen, obwohl in den schönsten Bildern. Mehrere davon sind Produkte

ganz ernſten Nachſinnens, und ſogar eines förmlichen Studiums. In dieſer Art von Poeſie, ſagt Jean Paul, müſſen alle neuen Völker Schiller auf einem Siegwagen laſſen, dem ſogar die Alten nicht vorfahren. Und wie die Lieder ſind die Balladen, in welchen die Charaktere meiſtens ganz allgemein und ideal gehalten ſind, wenig individuell. Aber die Behandlung des Stoffs iſt meiſterhaft. In Hinſicht der Vertheilung und Anordnung deſſelben, des Zuſammenhangs der Begebenheiten, der wahrhaft dramatiſchen Bewegung und Ausführung überragt Schiller alle deutſche Balladendichter, Bürger, Goethe und Uhland nicht ausgenommen. Dieſe haben wieder andre Vorzüge, die gleichfalls anzuerkennen ſind. Und gewiß iſt es die dramatiſche Behandlung des Stoffs, warum Goethe Schillers Balladen über die ſeinigen zu ſtellen ſcheint. Auch hier iſt Handlung, wie überhaupt, weniger ſeine Stärke, als die äußere Umgebung. Dieſe und das bloße Schickſal des Individuums iſt faſt ohne That und Handlung der ganze Inhalt. Aber die ruhige Klarheit, das Anſchauliche der Begebenheit, die wunderſame Sprache und Darſtellung, der ſo milde Ton, und der ächt poetiſche Hauch, der das Ganze belebt und beſeelt, wo fände das ſeines Gleichen? Bei Bürger tritt die Handlung weniger hervor, wenn gleich bei dieſem alles individuell und charakteriſtiſch iſt. Von Uhland kann man ſagen, er habe von allen denen etwas: von Bürger das Individuelle, von Goethe das Natürliche, und von Schiller die Handlung. Wenn er auch dieſe mehr als Bürger hervorhebt, ſo beſchränkt er ſie doch auf eine Individualität. Sie kann daher nicht ſo mannigfaltig erſcheinen, wie bei Schillern, und die Umgebung nicht ſo ausgeführt als bei Goethe. Schil-

ler hält von Allen am meiſten den Charakter der Ballade feſt, während ſie bei den andern häufig zur Romanze und zum Liede wird.

Die Schillerſchen Lieder und Balladen haben ſowohl antiken als modernen Stoff zum Inhalt. Bei einem Dichter, wie Schiller iſt, verſteht es ſich von ſelbſt, daß der erſtre oft in den letztern umgebildet erſcheint, und damit verſchmilzt. Das Romantiſche und Subjective iſt die Macht der Innerlichkeit des Geiſtes über alles Aeußerliche. Indem ſie deshalb die ideale Einheit des Gedankens vom Sinnlichen trennt, bricht das Schöne der antiken Welt zuſammen. Der Geiſt wird ſich ſelbſt der unendliche Zweck und Inhalt. Das Natürliche iſt deshalb kein weſentliches Element ſeiner Erſcheinung mehr, ſondern blos Schein, und Mittel zur Hervorbringung der Einheit ſeiner mit ſich. Da er ſich über alle Wirklichkeit hinaus ein Reich des Ideals erſchafft, iſt die Einheit mit ſeinem Weſen nicht mehr in der Anſchauung, ſondern nur in der Gewißheit ſeiner ſelbſt möglich. Dieſe erſcheint alſo im einzelnen Gemüth, und erweitert ſich zur Einheit des Geiſtes mit allem, was er fühlt und denkt, was er weiß und will. Daher ſind Liebe und Freundſchaft, Zweifel und Reſignation, Wehmuth die weſentlichen Empfindungen. Das Gemüth als Einheit des Gefühls und Denkens, die Anſchauung derſelben in Ideal und Kunſt, und die Erkenntniß dieſer Einheit, das Wiſſen, ſind die weſentlichen Vorſtellungen. Das Ziel dieſer Einheit in That und Handlung iſt Gehorſam und Demuth als religiöſe Empfindung, in welcher der Geiſt in Einheit mit ſeinem Weſen ſich daeum zu ſich ſelbſt befreit hat. Und dies iſt der Inhalt der Schillerſchen Lyrik, als einer Lyrik des Geiſtes.

Die Schillerſchen Gedichte müſſen dem gemäß auch erkannt

werden. Eine Betrachtung derſelben nach blos äußerlicher Folge, nach Jahreszahl und Datum in chronologiſcher Ordnung wäre ſelbſt eine äußerliche. Und ſelbſt ſolche Betrachtungen würden ihren letzten Grund und Grenze doch wieder nur im Innern haben können, im Geiſt, aus dem ſie ausſtrahlen. In den Dramen fällt der innere Gang ſchon mehr mit der äußerlichen Folge zuſammen. Aber die Gedichte ſind nicht einer Aehnlichkeit zu lieb zuſammengeſtellt und an einander gereiht, nach Gutdünken und Willkür ſchematiſirt worden, ſondern die Ordnung, in welcher ſie betrachtet ſind, iſt die Entwickelung ihrer Gedankentiefe als ihres weſentlichen Elementes. Darum iſt alle und jede Vergleichung Schillers mit andern großen Dichtern abſichtlich vermieden worden, indem die Gedichte nach ihrem innern Zuſammenhange auf einander folgen mußten, um den poetiſchen Entwickelungsgang des Dichters zu zeigen. Eine Vergleichung mit andern kann zwar auch eine innere, weſentliche ſeyn, aber iſt zu leicht der Gefahr ausgeſetzt, in einen äußerlichen Parallelismus zu verfallen. Die künſtleriſche Form iſt ebenfalls deshalb weniger in Betracht gezogen, die ohnedies ſich einer durchgängigen Beiſtimmung entziehen dürfte. Die Freiheit des Geiſtes und ihrer Verwirklichung iſt das Grundprincip, das ſowohl dem Ganzen zur Baſis dient, zum Fundament, als auch im Einzelnen nach Kräften ausgeführt iſt. Mit der Form zugleich habe ich verſucht, den Gedanken in anſchaulich lebendiger Geſtalt wieder zu geben.

Man kann dieſe Entwickelung und Darſtellung einem aus Blumen gewundenen Kranze vergleichen. Und wie man paſſendes Grün hineinflicht, um die Farbenpracht der Blumen noch mehr zu heben, iſt der äußerlich hiſtoriſche und literariſche

Stoff mit in das Ganze verwebt worden. Theils wie derſelbe ſich zur Zeit des Entſtehens der Gedichte aus der Mittheilung und dem Urtheil der Freunde Schillers gebildet hat, theils wie der Dichter ihn vorfand, aufnahm und poetiſch geſtaltete. Die Darſtellung ſelbſt aber wolle man als das geiſtige Band anſehen, welches mit den Blumen und dem Laubwerk zu einem Ganzen verflochten worden, und den Kranz als eine anſpruchsloſe Gabe, des Dichters Haupt damit zu zieren.

Ich hatte nie im Sinn, dieſe Schrift ins Publikum zu bringen. Es war mir genug, meine Gedanken, wie über manches andre, auch über Schiller ſtill in mir verarbeitet zu haben. Was ich beim Leſen ſeiner Werke empfunden, und mir zum Bewußtſein gebracht, theilte ich höchſtens meinen Zuhörern mit, in lebendiger Rede. Ich habe aber einen lieben Freund, Roſenkranz in Königsberg, der nicht blos dafür ſorgt, daß er Bücher ſchreibt, ſondern auch, daß andre es thun. Er ließ mir keine Ruhe, bis ich ihm verſprach, meine Gedanken dem Druck zu übergeben. Er iſt ſchuld daran, daß dies harmloſe, anſpruchsloſe Werk in alle Welt geht, was ohne ihn nicht geſchehen wäre. Ihm zu lieb, habe ich das Ganze unternommen, zur Erinnerung an unſere mit einander froh verlebten Tage, insbeſondre an die von Halle nach Beuchlitz gemachten Spaziergänge, über die große Wieſe hin, die wir ſo unzähligemal in den mannigfachſten Empfindungen, Anregungen und Geſprächen durchwandert haben. Ein Denkmal unſrer Freundſchaft mag es geſetzt ſeyn.

Liebe.

Schiller's erſte Lieder ſind natürlich Liebesverſe. Die Roſenzeit der Jugend iſt noch nicht gekommen, ſo lange der Menſch nicht liebt und geliebt wird. Aber die Liebe bleibt nicht aus, ſo wenig, als die Jahreszeit, in welcher die Roſen blühen. Die jugendliche Seele liebt, ehe ſie ſich's verſieht. Das Gefühl entſtehender Liebe erregt des Dichters ſchöne Phantaſie zuerſt. Er ſitzt als

„Jüngling am Bach"

und windet Blumen zum Kranze, was eine Lieblingsbeſchäftigung ſeiner Jugend war. Er ſtreut Blumen und Kränze in die Quelle, die ſie mit ſich fortreißt. Wie der Bach dahinfließt, und die Kränze verblühen, entfliehen ſeine Tage in der Blüthezeit des Lebens, voll Sehnſucht. Denn er liebt — und ſeufzet:

„Eine nur iſt's, die ich ſuche:
„Sie iſt nah' und ewig weit."

Sie iſt auf ihrem Schloſſe; das ſtolze Schloß iſt die Scheidewand ſeiner Liebe. So lange die Geliebte nicht herabkommt und empfindet, daß in der kleinſten Hütte Raum iſt für ein glücklich Paar, bleibt ſein Herz ungeſtillt. —

Soll die Liebe nicht bloße Sehnſucht bleiben, ſondern wirklich erfüllte Liebe werden, müſſen die Seelen ſich begegnen. Daher

„Begegnung.“

„Nur Liebe darf der Liebe Blumen brechen.
„Der ſchönſte Schatz gehört dem Herzen an,
„Das ihn erwiedern und empfinden kann.“

Die Liebe fängt als geheimer Zug der Seelen an, die noch zu ſchüchtern ſind, ſich zu nahen. Doch ringen ſie ſo lange mit der holden Scham, bis das Geſtändniß erfolgt in leiſen ſüßen Worten. Sie werden von ſich ſelbſt entfeſſelt und frei:

„Die Seele war's, die, Jahre lang gebunden,
„Durch alle Feſſeln jetzt auf einmal brach,
„Und Töne fand in ihren tiefſten Tiefen,
„Die ungeahnt und göttlich in ihr ſchliefen.“

Die Liebe iſt die allgemein geiſtige Empfindung derer, die ſich gefunden haben, und iſt die unmittelbarſte, ſchönſte Empfindung. Der Liebende gibt ſich dem Gegenſtande ſeiner Neigung ungetheilt hin, ſein Herz genügt ſich ſelbſt nicht mehr. Er gibt ſich hin, um ſich in dem geliebten Weſen wiederzufinden. Die Liebe iſt daher das Grab aller Selbſtheit, die Morgenröthe des Geiſtes und ſeiner Freiheit. Nichts feſſelt ſo ſehr den Trieb in der Jugendzeit, als die Liebe, dieſe Andacht der Neigung, dieſe ſchöne Empfindung der Seele, und Nichts bändigt ſo früh den Eigenwillen und die Willkür. Denn der Geiſt fühlt und empfindet in der Liebe ſein Weſen, die Freiheit, unmittelbar.

So lange die Liebe bloße Sehnſucht iſt, wird ſie von der Hoffnung und Furcht erfüllt; denn ſie kann Gegenliebe werden und auch nicht. Wenn die Hoffnung in Erfüllung geht, wird die Freude darüber zum Entzücken. In der

„Entzückung an Laura"

freut ſich der Dichter, daß ſie die ſeinige iſt. Nach erfolgtem Geſtändniſſe ſchaut und vernimmt er nun ſchon im Blicke und im Tone das geiſtig-ideelle Finden:

„Aetherdüfte träum' ich einzuſaugen,
„Wenn mein Bild in deiner ſanften Augen
„Himmelblauem Spiegel ſchwimmt."

Er horcht den Silbertönen ihres Geſanges, den Lauten ihres liebenden Herzens. Er fühlt Nichts, und ſieht Nichts als Liebe in der Geliebten Augen:

„Deine Blicke — wenn ſie Liebe lächeln,
„Könnten Leben durch den Marmor fächeln,
„Felſenadern Pulſe leih'n.
„Träume werden um mich her zu Weſen,
„Kann ich nur in deinen Augen leſen:
„Laura, Laura mein!"

Die Empfindung der Liebe verſchmilzt mit dem Muſikaliſchen des Tons in dem Gedichte:

„Laura am Klavier,"

worin die Liebe den Ton angibt. Das muſikaliſche Inſtrument iſt das Inſtrument der Seele. Wie das Gemüth, von Freude und Leid bewegt, in ſich erzittert, erklingt auch das Inſtrument in Dur- und Molltönen. Die muſikaliſchen Töne ſind nicht bloße Töne,

Naturlaute, ſondern Gemüthstöne, Seelenklänge. Wie oft im Leben iſt nicht das Inſtrument der Gefährte unſerer Seelenſtimmungen und begleitet den Wechſel derſelben, mit unſeren Empfindungen mitklingend. Die Muſik iſt Sprache in Lauten, in Tönen:

„Mädchen, ſprich! Ich frage, gib mir Kunde:
„Stehſt mit höhern Geiſtern du im Bunde?
„Iſt's die Sprache, lüg' mir nicht,
„Die man in Elyſen ſpricht?"

Das Gemüth iſt das Elyſium des Geiſtes, ſeine unmittelbare Tiefe. Die muſikaliſchen Töne geben, aus dem Gemüthe kommend, den Gedanken in Empfindungen wieder. Auf ihren Fittigen erhebt der Sänger ſeine Liebe zum

„Elyſium,"

wo die Sorgen von Harfengezitter eingeſungen werden, und wo der Mai immer lächelt; wo der Menſch ausruht von den Mühen des Lebens, und der Schleier von der Wahrheit hinweggezogen iſt:

„Ihre Krone findet hier die Liebe;
„Sicher vor des Todes ſtrengem Hiebe,
„Feiert ſie ein ewig Hochzeitfeſt."

Die Liebe iſt ſelbſt das Heiligthum, ſie bringt den Himmel auf die Erde herab, was ihr

„Triumph"

iſt:

„Selig durch die Liebe,
„Götter — durch die Liebe
„Menſchen Göttern gleich!
„Liebe macht den Himmel

„Himmliſcher — die Erde
„Zu dem Himmelreich.“

Der Menſch ohne Liebe iſt hart, wie Stein und Felſen. Aber wenn die Liebe in ihm aufgeht, ſchmilzt ſein Herz von dieſer Himmelsgluth:

„Gott Amor, Ueberwinder!
„Umarme deine Kinder!“

Die Liebe lockt die Götter vom Olymp und bezwingt ſelbſt den Orkus. Iſt die Macht durch das Geſetz gemäßigt, ſo wohnt in ihr die Liebe, vor welcher Macht des Geiſtes jede rohe Gewalt verſchwindet. In Einheit mit der Liebe, welche göttlicher Natur iſt, weiß ſich der Menſch unſterblich und frei:

„Wer zerriß das Heiligthum,
„Zeigte dir Elyſium
„Durch des Grabes Ritze?
„Lockte ſie uns nicht hinein,
„Möchten wir unſterblich ſeyn?
„Suchten auch die Geiſter
„Ohne ſie den Meiſter?
„Liebe, Liebe leitet nur
„Zu dem Vater der Natur,
„Liebe nur die Geiſter.“

Die Liebe wird hier zur höchſten Liebe erhoben, zur Liebe Gottes. Solche Erhebung iſt echt poetiſch; das Gemüth, das ſeine Empfindung in der höchſten Leidenſchaft zur Anſchauung bringt, iſt zugleich noch in Ruhe. Es ſchaut ſich, indem es ſeine Empfindung zum Bilde macht, darin an und ſtellt ſich darin vor, welche ſchöne Thätigkeit die Phantaſie iſt, wodurch das Gemüth ſich über ſich ſelbſt erhebt. In der

„Phantaſie an Laura"

iſt ſie die Phantaſie der Liebe, der Alles zum Bilde wird, die Natur und das Menſchenleben:

„Sonnenſtäubchen paart mit Sonnenſtäubchen
„Sich in trauter Harmonie,
„Sphären in einander lenkt die Liebe,
„Weltſyſteme dauern nur durch ſie.

„Gleich allmächtig, wie dort in der todten
„Schöpfung ew'gem Federtrieb,
„Herrſcht im arachneiſchen Gewebe
„Der empfindenden Natur die Lieb'."

Die Liebe iſt die höchſte und ſchönſte Empfindung, alle andere Empfindungen werden durch ſie geadelt. Dieſe entbrennen, von der Liebe verlaſſen, in Selbſtſucht und ſind der Sünde und dem Tode geweiht. Sie richten ſich durch ſich ſelbſt zu Grunde. Dagegen iſt die Liebe dem Saturnus gleich, der zwar ſich ſelbſt verzehrt, aber um ſeine Verlobte, die Ewigkeit, zu ereilen und ſich mit ihr zu vermählen.

Die Ewigkeit gebiert die Zeit wieder, denn ſie hat die Zeit in ſich. Dies iſt das

„Geheimniß der Menſchwerdung,"

daß, was ewig iſt, wie die Liebe, in der Zeit erſcheint. Das Weſen verliert ſich, an der Zeit entäußert, ohne aber in der Zeit unterzugehen:

„Weine, Laura! dieſer Gott iſt nimmer,
„Du und ich des Gottes ſchöne Trümmer,
„Und in uns ein unerſättlich Dringen,
„Das verlorne Weſen einzuſchlingen,
„Gottheit zu erſchwingen."

Das Weſen iſt in der Liebe die ſiegende Macht des Geiſtes, in der Liebe iſt keine Zeit. Die Seele fühlt, indem ſie liebt, nichts Zeitliches, Aeußerliches, ſondern fühlt ſich ſelbſt, den Geiſt, in dieſer Empfindung.

Aber in der Zeit kann Vieles der Liebe hinderlich ſeyn. Ein ſolches Hinderniß iſt der Spruch der Mutter, die uns zwar aus den Blicken der Geliebten verbannen, aber doch damit die Liebe ſelbſt nicht vernichten kann. Im Gegentheile, das Hinderniß nährt und ſteigert die Liebe, die verſtohlen fortglimmt. Sie wird erfinderiſch, indem ſie nun Mittel und Wege ſuchen muß, um ſich mittheilen zu können. Da ſie ſich nicht mehr offen zeigen darf, kann ſie ſich nur noch ſymboliſch äußern. Sinnig wählt der Dichter

„die Blumen"

zum Symbole ſeiner Liebe:

„Kinder der verjüngten Sonne,
„Blumen der geſchmückten Flur,
„Euch erzog zu Luſt und Wonne,
„Ja, euch liebte die Natur.
„Schön das Kleid mit Licht geſticket,
„Schön hat Flora euch geſchmücket
„Mit der Farben Götterpracht.
„Holde Frühlingskinder, klaget,
„Seele hat ſie euch verſaget,
„Und ihr ſelber wohnt in Nacht."

Flora hat den Blumen Seele verſagt, Empfindung, aber aus der Blüthe quillt die Gattung hervor, das Symbol der Liebe. Die Blumen werden von der Liebe berührt, zu Boten ſüßer Schmerzen, zum zarten Liebespfande gepflückt:

„Leben, Sprache, Seelen, Herzen,
„Stumme Boten ſüßer Schmerzen,
„Goß euch dies Berühren ein,
„Und der mächtigſte der Götter,
„Schließt in eure ſtillen Blätter
„Seine hohe Gottheit ein.“

Indem ſie zum Schmucke und Liebeszeichen werden, ſteckt die Geliebte ſie an den Buſen, welcher von Liebe glüht.

Die Blumen verwelken, der Frühling und Sommer entflieht. Aber der Winter bringt den Frühling, und mit dem Frühlinge kommen die Blumen wieder. Der Frühling iſt die Zeit der Blüthe der Natur, die Jugend die Zeit der Liebe. Die Jugend empfindet Liebe, wie der Frühling Blüthen regnet. In dem Liede:

„an den Frühling“

heißt der Dichter ihn willkommen:

„Ei! Ei! da biſt ja wieder!
„Und biſt ſo lieb und ſchön!
„Und freu'n wir uns ſo herzlich,
„Entgegen dir zu gehn.

„Denkſt auch noch an mein Mädchen?
„Ei, Lieber, denke doch!
„Dort liebte mich das Mädchen,
„Und's Mädchen liebt mich noch!“

Treue Liebe blühet fort, das Mädchen liebt den Sänger noch, er kann nun wieder Blumen für ſie pflücken und in der Wonnezeit mit ihr durch Au' und Flur ſtreifen.

Es iſt leicht möglich, daß damit die Liebe ſich den

Blicken der Welt entzieht und entziehen muß. Die Liebe wird geheim, geheime Liebe, und

„das Geheimniß"

iſt der Liebe Glück. Das Glück iſt die Göttin der Welt, launiſch und veränderlich, wie die Welt ſelbſt, die das Glück erhaſchen will. Der Genius der Liebe feſſelt das Glück. Aber wie jedes andere Glück, wird auch das Glück der Liebe beneidet und belauert:

„Daß ja die Menſchen nie es hören,
„Wie treue Lieb' uns ſtill beglückt!
„Sie können nur die Freude ſtören,
„Weil Freude nie ſie ſelbſt entzückt.
„Die Welt wird nie das Glück erlauben,
„Als Beute wird es nur gehaſcht;
„Entwenden mußt du's oder rauben,
„Eh' dich die Mißgunſt überraſcht."

Es iſt nur ſo lange ein Glück, als es eben glücken will.

Der glückliche Augenblick der Liebe iſt das Stelldichein,

„die Erwartung."

Er wartet auf die Geliebte zur Abendzeit in ſchattiger Laube. Er glaubt ſie mit jedem Geräuſche in der Nähe, da doch nur ein Vogel aus dem Buſche auffliegt oder eine reife Frucht vom Baume fällt. Bald täuſcht ihn der Wind, der durch die Pappeln ſchwirrt, bald das Plätſchern des Schwans im Silberteiche, bald das Flimmern einer Säule. Er träumt ſo lange fort, bis die Geliebte naht:

„Und leis' wie aus himmlischen Höhen,
„Die Stunde des Glückes erscheint,
„So war sie genaht, ungesehen,
„Und weckte mit Küssen den Freund."

Diese Empfindung der Liebe schaut er in einem Gemälde an, welches den

„Abend"

vorstellt:

„An dem Himmel herauf mit leisen Schritten
„Kommt die duftende Nacht; ihr folgt die süße
„Liebe. Ruhet und liebet!
„Phöbus, der liebende, ruht."

In diesem Gemälde waltet ein einfacher, reiner Ton, den auch Wilhelm von Humboldt lobt. Er fand dasselbe von großer Schönheit, das Bild malte sich darin vor unseren Augen, und der Ausdruck schmiegte sich wie von selbst an, indem Härten darin nicht gefunden würden.

Aber die Liebe, die Blüthe des Lebens, weilt nicht lange, so wenig als der Frühling, die Jugend und das Leben selbst. Einst wird doch die Zeit die Liebenden trennen. In der

„Melancholie an Laura"

klagt der Dichter, daß selbst die himmlische Neigung der Liebe mit der Zeit und Zeitlichkeit verflochten sey. Die duftende Nacht der Liebe ist für ihn dahin, Grab- und Todesgedanken umdüstern ihn; in der Vorstellung, daß selbst die Liebe des Todes Beute werden soll, sieht er schon den Tod in der Geliebten Blicken, in dem Purpur ihrer Wangen. Er trauert über die Rosen ihrer

Jugend, die ſo früh verbleichen werden, über den kalten Tod, der unbarmherzig das ſüße Lächeln ihres Mundes von den Lippen hinwegnehmen wird. Er fühlt ſchon das eigne Leben dahinſchwinden, indem er daran denkt, daß ja alles Leben den Keim des Todes in ſich habe, und wünſcht nur, daß daſſelbe in des Lenzes Tagen erlöſchen möge, wie die Blumen in ihrer ſchönſten Blüthe gebrochen würden.

„Brich die Blume in der ſchönſten Schöne,
„Löſch', o Jüngling mit der Trauermiene,
„Meine Fackel weinend aus,
„Wie der Vorhang an der Trauerbühne
„Niederrauſchet bei der ſchönſten Scene,
„Fliehn die Schatten — und noch ſchweigend horcht das Haus."

Die Gedichte an Laura ſtammen aus Schillers frühſter Jugend. Auch tragen ſie ganz das Gepräge eines von erſter Liebe trunkenen Gemüthes. Als Schiller noch in Stuttgart auf der Academie war, ſoll ein Liebesverſtändniß mit einer mehr geiſtreichen als ſchönen Nachbarin ſie hervorgerufen haben. Es heißt aber auch, daß Laura ein fingirter Name für Margarete Schwan ſey, ein Mädchen, das er ſpäter in Mannheim kennen lernte. Caroline von Wolzogen gedenkt dieſes ſeines Verhältniſſes zu Margareten näher. „Die Anziehungskraft", erzählt die geehrte Frau, „die das liebenswürdige, geiſtvolle Mädchen auf Schillern ausgeübt, ſcheint von dauernder Art geweſen zu ſeyn. Im neunzehnten Jahre beſorgte ſie das Hausweſen ihres Vaters, der eben ſeine Gattin verloren, als Schiller nach Mannheim kam. Margarete

Schwan war nach der Schilderung einer verständigen, dem Hauſe vertrauten Perſon, ein ſehr ſchönes Mädchen, mit großen ausdrucksvollen Augen und von ſehr lebhaftem Geiſte, welcher ſie mehr zur Welt, Literatur und Kunſt, als zur ſtillen Häuslichkeit hinzog. Im gaſtfreien Hauſe des Vaters, welches ein Vereinigungspunkt für Gelehrte und ſchöne Geiſter war, gewann ſie ſchon in früher Jugend eine ausgezeichnete Bildung, lernte aber auch die Kunſt, dieſe Vorzüge geltend zu machen. Schiller, im Familienzirkel aufgenommen, ſchien auf ſie Eindruck zu machen, ob er gleich ernſt und zurückhaltend in ſeinem Betragen war. Er las ihr Scenen aus ſeinen Stücken vor, als er ſie eben vollendet hatte, und recitirte ihr Verſe mit beſonderm Ausdruck. Der Vater war bei dieſen Unterhaltungen immer gegenwärtig, und eine geraume Zeit blieb bei Schiller das Verhältniß ein blos freundſchaftliches; erſt im Herbſt und Winter ſchien das Herz ſich einzumiſchen, und beide junge Leute mochten ſich mit dem Gedanken an eine Verbindung für das Leben tragen. Bei der Abreiſe nach Leipzig empfing er von der Freundin ein ſchönes Andenken, und ein Briefwechſel wurde verabredet. Dieſer begann, und Margarete äußerte von der Zeit an, gegen die vertrautern Freunde die Hoffnung auf eine baldige Verbindung mit Schiller. Dieſer ſchrieb auch dem Vater, und bat ihn um die Hand ſeiner Tochter. Schwan, ohne Margareten mit dieſem Antrage bekannt zu machen, gab eine abſchlägige Antwort und gründete dieſe auf das mildernde Motiv, daß ſeine Tochter, bei der Eigenthümlichkeit ihres Charakters, ſich zu Schillers

Gattin nicht paſſe. Margaretens Richtung im folgenden Leben ſoll bewieſen haben, daß ihr Vater richtig geſehen, und auch hierin als Freund gegen Schiller gehandelt habe. Dieſer brach nun natürlich die ſchriftliche Unterhaltung mit der Tochter ab, wodurch das gute Mädchen, die die Urſache des Schweigens nicht kannte, ſehr betrübt ward. Sie ſoll gegen Freunde ihren Schmerz frei geäußert haben. So löſte ſich dieſes Verhältniß ohne alle Schuld von Schillers Seite auf. Eine freundſchaftliche Verbindung beſtand fort, und Margarete nährte vielleicht noch ſtille Hoffnungen, beſonders als ſie im nächſten Jahre mit ihrem Vater nach Leipzig reiſen durfte, wo Vater und Tochter bei Schiller die freundlichſte Aufnahme fanden. Als dieſer, verheirathet, nach Schwaben reiſte, beſuchte Margarete ihn und ſeine Gattin in Heidelberg. Letztere fand ſie ſehr liebenswürdig, und erzählte mir, ſie ſey, wie Schiller ſelbſt, bei dem Wiederſehn ſehr bewegt geweſen. Margarete verheirathete ſich und ſtarb im ſechs und dreißigſten Jahre, an den Folgen einer Niederkunft."

Der Tod trennt nach unerbittlichem Naturgeſetze, auch die Liebenden. Er nimmt den Geliebten mit ſich in die kalte Gruft oder die Geliebte, und überläßt die Liebe ſich ſelbſt und ihrer Trauer. Wenn durch den Tod getrennte Liebe auch in der Erinnerung fortlebt, ſo iſt doch die unmittelbare Empfindung dahin, was

„Amalia"

beſeufzet:

„Er iſt hin — vergebens, ach! vergebens
„Stöhnet ihm der bange Seufzer nach.
„Er iſt hin, und alle Luſt des Lebens
„Wimmert hin in ein verlornes Ach!"

Selbſt im Leben getrennte Liebe iſt möglich, Liebe ohne Treue und Beſtand, die Liebe ſelbſt kann nachlaſſen. Nicht bloß die Natur trennt und der Tod, ſondern auch die Seele. Einer Geliebten untreu werden iſt nicht ſchön, aber möglich.

„Emma"

klagt darüber in den Worten:

„Deckte dir der lange Schlummer,
„Dir der Tod die Augen zu,
„Dich beſäße doch mein Kummer,
„Meinem Herzen lebteſt du.
„Aber ach! du lebſt im Licht,
„Meiner Liebe lebſt du nicht."

Liebe, die nicht treu iſt, erſcheint vergänglich, als ein irdiſch Gut. Mit der Trennung ſind die Liebenden ſich ſelbſt wiedergegeben, wie

„Minna."

„Eitel in ſich ſelbſt verloren,
„Meine Minna iſt es nicht."

Minna ſpielt, in ſich ſelbſt verliebt, mit der Liebe. Sie buhlt um die Neigung Anderer, und hat dieſe zum Beſten, nur Werth auf ihre Neigung legend.

Manches, gar Manches kann die Trennung herbeiführen, vor Allem der Fall des Mädchens, womit die Liebe aufhört, die reine, unſchuldige Neigung zu

ſeyn. Die Liebe iſt ja ganz Hingabe an das geliebte Weſen, aber gefallene Liebe kommt in Colliſion mit den ſittlichen Mächten:

„Wehe! menſchlich hat dies Herz empfunden,
„Und Empfindung ſoll mein Richtſchwert ſeyn!“

Die Liebe muß zum Grunde und Principe die Sittlichkeit haben, ſonſt wird ſie zum Richtſchwerte. Die Luſt iſt dies Schwert, welches die Liebe durchſchneidet, gefallene Liebe richtet ſich ſelbſt. Iſt Unſchuld und Tugend entflohen, ſo thut der Geliebte nur ein Uebriges, wenn auch er entflieht. Dies iſt zwar unrecht und ſchlecht, man kann und darf das nicht beſchönigen. Aber die Entfernung kann bewirkt werden, wenn die ſittliche Empfindung einer möglichen Ehe von der Empfindung getrübt iſt, daß die Geliebte nicht ſittlich war. Die Ehe ſoll von der reinen Liebe ausgehen, nicht von der ſinnlichen Liebe und Luſt. Aber kommt es wirklich zur Ehe, ſo iſt das von keiner Bedeutung mehr.

Die Frucht der Liebe nach dem Falle iſt das Kind, das arme Kind. Das Kind, die Unſchuld ſelbſt, verdankt ſein Leben der Schuld und Sünde. Was kann es für die Mutter Schmerzlicheres geben, als in dem geliebten Kinde ihr Vergehen, Schickſal und Unglück anſchauen zu müſſen, und die unmittelbar ſittlichſte aller Liebe, die Mutterliebe, von der Luſt umſtrickt zu empfinden? Was kann dieſe höchſt widerſprechende Empfindung anders ſeyn, als

„Liebe und — Verzweiflungswahn!“

Die Ehre iſt dahin, der Schande iſt ſie preisgege-

ben, und das geliebte Kind mit. Das Alles ist die Folge ihres Falles und ihrer Liebe, was sie verzweifeln und das Unglückseligste verüben läßt. Das Vergehen führt zum Verbrechen; sie ist Mutter geworden durch den Fall und mordet nun das eigne Kind aus Verzweiflung, wird zur

„Kindesmörderin."

Sie würgt damit die Liebe selbst in der Wurzel. Denn die Mutterliebe ist, als unmittelbar natürlich-geistige Empfindung, die Quelle jeder andern Liebe. Sie wird damit an dem Lebensprincipe des Geistes selbst schuldig, der zwar das Verbrechen straft, nach Recht und Gesetz, aber auch dasselbe sühnt. Der Geist ist daher nach seiner wesentlichen Natur Versöhnung, Verzeihung, und weiß sich als solchen:

„Joseph! Gott im Himmel kann verzeihen,
„Dir verzeiht die Sünderin."

Es war ja ihre Schuld, er beging sie mit ihr; die Schuld büßend vergibt sie dieselbe und muß sie vergeben. Darum will sie den Groll der Erde weihen, dem Irdischen, und soll Alles, was sie von dem Geliebten noch aufbewahrt, im Feuer auflodern, in irdisch verzehrender Flamme. War doch ihre Liebe selbst irdische Lust; was ihr einst so theuer war, soll auch irdisch vergehen.

Selbst in den Augen dessen erblickt sie Zähren, welcher das Gesetz vollstrecken und ihre irdische Schuld hinwegnehmen soll. Die Gnade des Himmels wird sichtbar in des Henkers Thränen. Darum stirbt sie, wieder versöhnt mit Gott und der Welt, zu Gott sich

über die Welt und ſich ſelbſt erhebend. In dem göttlich-menſchlichen Bewußtſein iſt alle Schuld und Sünde ausgelöſcht. Die Anerkennung der Schuld und Sünde des Menſchen iſt Erhebung zu Gott, welcher das Böſe verzeiht. Der vernünftige und wirklich gute Menſch wird den Sünder nicht ſelbſtgerecht verachten und verdammen. Das wäre ſelbſt arge Sünde. Er wird mit leiden, wie der Herr gelitten hat für uns Alle, und mit ihm bitten um die Gnade des Himmels. Er wird fühlen, daß er ſelbſt ein Menſch iſt und deshalb gleichfalls ſündigen kann.

Schiller haßte nichts ſo ſehr, als Freude an den Fehlern Andrer haben, und der Genuß des eignen ſie entdeckenden Scharfſinnes deutete ihn auf eine, wie er ſagte, niedere Naturanlage. Die Linie, wo der Spott an Bosheit grenzt, und Neckerei in Schadenfreude übergeht, ließ er nie überſchreiten.

Der Tod trennt nicht bloß die Liebenden, ſondern auch die Glieder der Familie, die Genoſſen jedes Standes. Er greift in alle Lebensalter ein, hat auch ſeine Phantaſie,

„Leichenphantaſie."

Es ſcheint zwar natürlich, daß der Vater, die Mutter eher ſterbe, als das Kind, überhaupt der Aeltere früher, als der Jüngere; aber der Tod, das Allernatürlichſte, fragt nicht darnach, macht keinen Unterſchied.

Stirbt der Menſch vor Alter, ſo iſt das nicht anders zu erwarten. Er hat die Mühen des Lebens durchgemacht und das Seinige gethan. Aber den Tod des Jünglings erwartet man ſo bald noch nicht. Nimmt daher der Tod plötzlich das blühende Leben hinweg,

ſo iſt das tiefer ſchütternd. Nichts iſt rührender, als der Greis mit den Silberhaaren, ſelbſt ſchon ein Bild des Todes, ſtehend am Sarge des geliebten Kindes, welches noch im Tode ausſieht, wie das Leben. Wie betrübt, wenn der lebensſchwache Vater, hochbejahrt, gebückt und zitternd an der Krücke hinter dem Sarge ſeines Sohnes, des hoffnungsvollen Jünglings, herſchwankt!

Auch Freunde trennt der Tod. Der Jugendfreund unſers Dichters iſt in des Lebens Mai dahingeſchieden, worüber er in der

„Elegie auf den Tod des Freundes"

Klage erhebt. Alles vergeht hienieden, wenn ſelbſt der Jüngling ſtirbt, dem noch das Leben und die Welt ſo ſüß iſt. Die Sonne ſcheint auf ſein Grab, ihre wärmenden Strahlen empfindet er nicht; der Weſt ſpielt mit den Blumen auf demſelben, aber ſein Gelispel vernimmt er nicht mehr. Die Sinne ſind mit dem Leben erloſchen. Dafür iſt er aber auch aller Noth und den Qualen des Erdenlebens entnommen. Er lebt ſchon da, wo alle Räthſel gelöſ't ſind, wo der Freund auf Wiederſehn hofft. Wenn auch der Sturmwind ſeine Aſche umhertreibt, ſeine Liebe dauert ewig.

Wie die Liebe, iſt auch die

„Freundſchaft"

eine gegenſeitige Neigung. Die Liebe fängt unmittelbar von der Empfindung an, die Freundſchaft hat zum Principe den freien Entſchluß, die eigene Selbſtbeſtimmung. Aber wenn Liebe zur Freundſchaft wird, ſo iſt die unmittelbare Empfindung dahin. Die Hingabe iſt, wie in der Liebe, auch in der Freundſchaft,

das Schöne. Liebe und Freundſchaft ſind die Blüthen des Geiſtes in der Jugend, welche noch frei iſt von den ſelbſtſüchtigen Intereſſen des Lebens. Lieben und eines Freundes Freund ſeyn iſt unmittelbares Bedürfniß der Jugend:

„Ständ' im All der Schöpfung ich alleine,
„Seelen träumt' ich in die Felſenſteine,
„Und umarmend küßt' ich ſie —
„Meine Klagen ſtöhnt' ich in die Lüfte,
„Freute mich, antworteten die Klüfte,
„Thor genug! der ſüßen Sympathie."

Der Geiſt iſt der Grund und das Princip aller gemeinſamen Bande im Menſchenleben. Denn alle Sympathien und Neigungen, die daſſelbe zuſammenhalten, kommen aus dem Geiſte, welcher lebendig macht.

„Todte Gruppen ſind wir — wenn wir haſſen;
„Götter — wenn wir liebend uns umfaſſen,
„Lechzen nach dem ſüßen Feſſelzwang —
„Aufwärts durch die tauſendfachen Stufen
„Zahlenloſer Geiſter, die nicht ſchlafen,
„Waltet göttlich dieſer Drang."

Gott iſt die Liebe. Die Liebe iſt der göttliche Drang, ſich ſelbſt gegenſtändlich zu werden. Gott iſt nicht das bloße Weſen, ſondern das ſchöpferiſche Weſen, der Geiſt. Er bringt ſich als Weſen zur Erſcheinung, bleibt nicht einſam und allein:

„Freundlos war der große Weltenmeiſter,
„Fühlte Mangel, darum ſchuf er Geiſter,
„Sel'ge Spiegel ſeiner Seligkeit!
„Fand das höchſte Weſen ſchon kein Gleiches,
„Aus dem Kelch des ganzen Seelenreiches
„Schäumt ihm die Unendlichkeit."

Zweifel und Reſignation.

In der Liebe und Freundſchaft verzichten wir ſchon auf uns ſelbſt, aus reiner Neigung und Empfindung. Wir finden uns aber in der Geliebten, im Freunde ſelbſt noch wieder, geben uns hin, nicht auf. Empfindend reſigniren iſt ſüß, aber denkend reſigniren, zweifeln, thut weh, läßt keine Ruhe. Mit dem Denken geht das Kränken an. Der Zweifel iſt der Maleficus, welcher alle Unmittelbarkeit der Seele ſtört, weil ſeine Form Denken und deshalb Unruhe, Vermittlung iſt. Wer zweifelt, kommt mit Allem, mit Gott und der Welt und darum auch mit ſich ſelbſt in Zwieſpalt. Indem er Nichts unmittelbar gelten läßt, will er wiſſen, was er glauben und für wahr halten ſoll. Dieſer Drang nach Wiſſen und Gewißheit iſt Zweifel am Glauben, welcher die Seele quält und ängſtigt. Wer zur Gewißheit kommen will, muß den Geburtsſchmerz des Gedankens und ſeiner Freiheit ertragen, ſein Inneres muß durch und durch erzittert und gebebt haben.

Mit dem Zweifel, dem Denken, kommt der Geiſt und die Freiheit zum Durchbruche. Freiheit war ſchon weſentlich in der Liebe, nur in der Empfindung unmittelbar. Aber nun regt ſie ſich im Bewußtſein, was ſich als Trieb der Erkenntniß äußert. Da nun die Seele vom Wiſſensdrang erfüllt iſt, tritt die ſchöne Empfindung der Liebe in den Hintergrund.

Die Empfindung des Zweifels, der

„Reſignation"

iſt die Schwermuth. Im Innerſten entzweit, will des Dichters Herz brechen, es droht in herbe Troſtloſigkeit zu verſinken. Alles, ſelbſt die Liebe, iſt dahin, ſeine Laura iſt nicht mehr. Er weinte nur Thränen in dieſem Leben, das ſo ſchnell verblühte. Er opferte die Freuden dieſer Welt der Ewigkeit und Wahrheit, und von Glückſeligkeit wußte er Nichts. Er fordert nun ſeinen Lohn dafür und erhebt Klage vor dem Throne der Vergelterin, wenn auch die Welt noch ſo ſehr hohnlächeln und zweifeln mag an der Unſterblichkeit der Seele:

„ 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!

Hoffnung und Genuß ſind die beiden Blumen, die himmliſche und die irdiſche, die dem Menſchen blühen. Wer die eine bricht, ſoll die andre nicht begehren. Wer in der Welt lebt, genießt, aber wer nur in der Welt lebt, glaubt nicht. Im Glauben geht der Menſch über die Welt und über ſich ſelbſt hinaus, er hofft. Um der ſinnlichen Empfindung willen iſt aller Genuß unmittelbar in der Gegenwart, der Glaube weiſ't der

Hoffnung wegen über die Gegenwart in die Zukunft hinaus. Im Glauben kann die irdiſche Gegenwart entbehrt werden, weil die himmliſche Welt des Glaubens erſt über der irdiſchen aufgeht.

Der Genuß gibt keinen Frieden mit der Welt, nach der Befriedigung entſteht die Begierde wieder. Der Menſch kommt durch den Genuß nicht über die ſinnliche Welt hinaus, welche der himmliſchen Welt des Glaubens entgegengeſetzt die endliche, vergängliche Welt iſt. Das Recht des Irdiſchen iſt die Welt ſelbſt in ihrer Geſchichte, 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 vor der Minute ausgeſchlagen,
„Gibt keine Ewigkeit zurück."

Wer im Glauben gelebt, kann keinen Lohn, keinen irdiſchen Lohn empfangen. Der Glaube lohnt nicht, wie die Welt, im Glauben iſt Nichts irdiſch, keine Glückſeligkeit, ſondern Seligkeit. Die Güter der Welt ſind, wenn nicht verwerflich und eitel, doch vergänglich. Das einzig wahre Gut iſt der Glaube. Aber der Glaube iſt gegeben, ein zugewogen Glück, welches der Menſch ſich nicht ſelbſt verdankt. Da aber derſelbe ſein Glaube iſt, ſo ruht er nicht, bis die Wahrheit für ihn aus der Gewißheit ſeiner ſelbſt auch hervorgegangen iſt. Es treibt ihn, den Glauben zu wiſſen.

Wer vergißt, ſeine Weiſen zu fragen, ſich um die Erkenntniß, um das Wiſſen nicht bekümmert, zweifelt nicht; dem iſt der Glaube ſein Glück. Darum iſt der Glaube als Hoffnung ſymboliſirt, weil er die Gewiß-

heit des Geiſtes in der Gegenwart unerfüllt läßt. Erſt im Wiſſen iſt der Menſch die Gewißheit ſeiner ſelbſt, mit dem Inhalte des Glaubens, der Wahrheit, auch wirklich vermittelt und deshalb vollkommen befriedigt.

Von der Reſignation ſagt Humboldt, daß dies Gedicht Schillers eigenthümlichſtes Gepräge an ſich trage, in der unmittelbaren Verknüpfung einfach ausgedrückter, großer und tiefer Wahrheiten und unermeßlicher Bilder, und in der ganz originalen, die kühnſten Zuſammenſtellungen begünſtigenden Sprache. Wenn man den durch das Ganze durchgeführten Hauptgedanken auch nur als vorübergehende Stimmung eines leidenſchaftlich bewegten Gemüths anſehen könne, ſo ſey doch derſelbe ſo meiſterhaft geſchildert, daß die Leidenſchaft in der Betrachtung völlig aufgehe, und der Ausſpruch nur Frucht des Nachdenkens und der Erfahrung zu ſeyn ſcheine. — Eine ähnliche, verwandte Stimmung, wie in der Reſignation, finden wir in Schillers philoſophiſchen Briefen zwiſchen zwei Jugendfreunden. Raphael hat Julius denken gelehrt, worüber dieſer den Glauben verloren hat. „Ich habe Nichts gethan, ſchreibt er, als eine Kriſis beſchleunigt, die Seelen, wie der Deinigen, früher oder ſpäter unausbleiblich bevorſteht, und bei der Alles darauf ankommt, in welcher Periode des Lebens ſie ausgehalten wird. Was dies heiße, habe ich in ſeinem ganzen Umfange empfunden; um dich vor meinem Schickſale zu bewahren, blieb mir Nichts übrig, als dieſe unvermeidliche Seuche durch Einimpfung unſchädlich zu machen.“ Er will ihn dadurch zu einer höhern Freiheit des Geiſtes erheben. Den Geſichtspunkt, aus welchem Schiller

dieſe Briefe betrachtet wiſſen will, gibt er mit folgenden Worten näher an: „Skepticismus und Freidenkerei ſind die Fieberparoxysmen des menſchlichen Geiſtes, und müſſen durch eben die unnatürliche Erſchütterung, die ſie in gut organiſirten Seelen verurſachen, zuletzt die Geſundheit befeſtigen helfen. Je blendender, je verführender der Irrthum, deſto mehr Triumph für die Wahrheit; je quälender der Zweifel, deſto größer die Aufforderung zur Ueberzeugung und feſter Gewißheit.“ Und wirklich hat Schiller in dieſen abgebrochenen, nicht fortgeſetzten Briefen ſchon den Drang gehabt, ſich über den Zweifel und die Reſignation, ſelbſt über die Schranken der menſchlichen Erkenntniß zu erheben.

Im Glauben wird die Wahrheit noch als ein Jenſeits vorgeſtellt, das erſt kommen ſoll, als nicht im Bewußtſein gegenwärtig. Daher fehlt unſerm Dichter, wenn nicht der Glaube, doch die Gewißheit ſeiner ſelbſt im Glauben. Er fühlt, daß dieſe Gewißheit in der Gegenwart unerfüllt bleibt, und daß ſie ihm in der Zukunft ganz und gar abgehen wird. Deshalb ſehnt er ſich nach der Vergangenheit, nach einer vergangenen Welt hin, nach den

„Göttern Griechenlands,“

die Zeit zurückwünſchend,

„Da der Dichtung zauberiſche Hülle
„Sich noch lieblich um die Wahrheit wand,“

und Nichts heilig war, als das Schöne. Die Schönheit läßt kein Jenſeits der Befriedigung zu, indem ſie die Wahrheit in unmittelbar ſinnlicher Anſchauung und Vorſtellung enthält. Was iſt natürlicher, als daß das

dichterische Gemüth, das in der Welt unsers Glaubens nicht befriedigt wird, sich nach der antiken Welt des Schönen und der Kunst hinwendet, in welcher die Wahrheit in sinnlicher Form und Gewißheit gegenwärtig war. Aber diese Welt ist längst dahin:

„Schöne Welt, wo bist du? Kehre wieder,
„Holdes Blüthenalter der Natur!
„Ach, nur in dem Feenland der Lieder
„Lebt noch deine fabelhafte Spur."

Gegen diese Welt der Phantasie ist ihm unsre Welt prosaisch, und gräßlich, indem in derselben der Verstand herrsche, welcher die Natur entgöttert habe. Die Phantasie darf über den Untergang des schönen griechischen Lebens klagen; sie war die Seele dieses Lebens, der allgemein geistige Mittelpunkt seines Daseins. Das Schöne und die Kunst war die höchste Angelegenheit dieser Welt, die darin ihr Wesen anschaute und empfand. Aber die Schönheit mußte der Wahrheit weichen:

„Alle jene Blüthen sind gefallen
„Von des Nordens schauerlichem Weh'n;
„Einen zu bereichern unter Allen,
„Mußte diese Götterwelt vergehn."

Und das mit Recht. Denn der griechische Gott ist, obwohl der Gott der Schönheit, noch nicht der Gott der Wahrheit selbst. Die schöne Gegenwart dieser Welt, ihre poetische Religion reicht für den Geist nicht aus. Sie kann Ersatz seyn für die Phantasie, ihre Heiterkeit kann bestechen, aber nicht wirklich versöhnen. Dies kann nur unsre Welt des Geistes und der Wahrheit, welche, durch den Schmerz hindurchgehend,

viel tiefer zur Gewißheit führt. In dieſe Tiefe, in die Innerlichkeit der Gewißheit ſeiner ſelbſt mußte er ſteigen, um die erſehnte Gewißheit und Ruhe finden zu können; um wirklich ſich zu wiſſen, mußte er aus dem Schönen und dem Ideale in ſich gehen. Die antike Welt fand an dieſer Gewißheit des Geiſtes, an dem Gedanken ihren Untergang, ſie konnte ihn der unſinnlichen Form willen nicht ertragen. Während der Gedanke ſich als das Princip ihres Verderbens zeigte, wurde er aber das Princip der modernen Welt und ihrer Bildung. Das hohe Recht des Geiſtes war auf ſeiner Seite.

Graf Leopold Stolberg ſchrieb einen Fehde-Brief gegen die Götter Griechenlands. Wir leſen darüber in Schillers Leben von Caroline von Wolzogen Folgendes: „Es war hart von dem ſo edeln Manne, eine poetiſche Anſicht und momentane Dichterlaune vor das ſtrenge Forum der Orthodoxie zu ziehen, wo er gewiß war, Plattheit und Beſchränktheit als Mitſtreiter zu finden, und unſerm Freund auch in der Meinung gutmüthiger Schwachheit zu ſchaden. Er ließ ſich wahrſcheinlich von momentaner Empfindung, die die Folgen nicht ermaß, hinreißen. Was kann man einem Menſchen Schrecklicheres Schuld geben, als ein Gotteslängner zu ſeyn? Es zerſtört ſeine ganze Menſchheit in Vernunft und Empfindung. Die letzte Strophe dieſes Gedichtes dünkte uns gerade ſehr rührend durch die Sehnſucht nach dem Höchſten und Ewigen, die ſie ausſpricht.

Schiller war empfindlich bewegt; doch gab er zu unſerer Freude die Idee in der erſten Aufwallung zu

antworten, auf, obgleich Wieland ihn dazu ermuntert hatte. Daß er in der spätern Sammlung der Gedichte die anstößige Stelle umgestaltete, zeugt, wie sehr ihm daran lag, die bessere Ueberzeugung und das Heilige in keinem Menschenherzen zu beleidigen. Schon während des Rudolstädter Lebens vermied er dieses sorgsam. Mit meiner Mutter, die den schönen Glauben ihres liebenden Herzens doch an strenge dogmatische Formeln und Vorstellungsarten band, gab es oft kleine Streitigkeiten; aber auf dem Boden allgemeiner Güte und Liebe fand man sich immer wieder zusammen. Er schenkte ihr eine englische Bibel, und schrieb die Zeilen hinein:

„Nicht in Welten, wie die Weisen träumen,
„Auch nicht in des Pöbels Paradies,
„Nicht in Himmeln, wie die Dichter reimen,
„Aber wir begegnen uns gewiß!"

In der Meinung, daß Schiller dem Grafen antworten werde, schrieb Wieland an ihn: „Mir ist es lieb, daß Sie den platten Grafen Leopold für seine, selbst eines Dorfpfarrers im Lande Hadeln unwürdige Querelen über Ihre griechischen Götter, ein wenig heimschicken wollen. Ich hatte gehofft, der Mann würde sich seines Herrgotts in einer tüchtigen Ode, oder doch in einem archilochischen Jamben annehmen; aber er wird, wie es scheint, immer prosaischer, und es ist wirklich erbärmlich zu sehen, was er für Schlüsse macht. Aber so rächt sich die Philosophie an den Poeten, die von Jugend an ohne sie auszukommen sich gerühmt haben."

Bürger sagte Schillern in Weimar, daß er mehrere

Aufſätze im Manuſcript geleſen habe, die für die Götter Griechenlands gegen Stolberg Partei nähmen und noch gedruckt werden würden. Er machte ſich herzlich über Stolbergs Schwachſinnigkeit luſtig, aber kämpfte für ſein gutes Herz, das Einzige, was ſich allenfalls noch retten ließe.

Es iſt gar kein Unglück unterzugehen. Das Gegentheil würde vielmehr ein Unglück ſeyn, nicht untergehen zu können. Auch iſt dies als Verdammniß, wie im ewigen Juden, vorgeſtellt worden. Wirklich geht kein Menſch, kein Volk troſtlos unter, denn es geht im Geiſte unter, und wird deshalb erhalten, verklärt. Das griechiſche Leben iſt zwar nach ſeiner ſinnlichen Gegenwart nicht mehr auf Erden, aber ſeine Götter leben noch, und ſein Geiſt wirkt in der Gegenwart fort. Die Geſchichte reißt das Leben und den Geiſt nicht in den Abgrund, ſondern nimmt ſeine ganze Erinnerung in die Gegenwart zurück, welche unſterblich, ewig iſt.

„Was unſterblich im Geſang ſoll leben,
„Muß im Leben untergehn."

Zwar wird der Gedanke durch die Phantaſie dem ſinnlichen Stoffe vermählt. Aber wenn die Phantaſie, wie der Gedanke, wiſſen, und erkennen will, wird ihr die Welt zur bloßen

„Größe der Welt,"

die in's Unermeßliche geht. Die Welt ohne Ende, die grenzenloſe Welt, worin kein Markſtein gefunden wird, iſt der Gedanke der Phantaſie, welcher aller Beſtimmtheit ermangelnd, keine Wirklichkeit hat:

„Senke nieder,
„Adlergedank', dein Gefieder!
„Kühne Seglerin, Phantaſie,
„Wirf ein muthloſes Anker hie."

Wenn die Phantaſie zum Gedanken fortgeht, kommt ſie an ihre Grenze. Sie muß auf die Erkenntniß als ſolche reſignieren.

Aber auf was muß der Menſch nicht Alles verzichten, ſo lange er lebt, freiwillig und unfreiwillig? Die Reſignation iſt nicht bloß theoretiſch, ſondern auch praktiſch. Theoretiſch iſt der Zweifel ihr Element, praktiſch

„der Kampf"

der Neigung mit der Pflicht. Im Grunde nimmt der Kampf das ganze Leben hindurch kein Ende. Entweder ſiegt die Neigung, oder die Pflicht und Tugend. Im erſteren Falle geht es zur höheren Entzweiung fort, im letzteren kommt es zur Ruhe des Gemüthes, die aus Tugend quillt. Der Lohn, welcher die Tugend krönen ſoll, kann aber zum letzten Augenblicke derſelben werden. Dies ſoll unſerm Dichter in Dresden wirklich begegnet ſeyn. Er lernte daſelbſt ein Fräulein von A— kennen, welche allgemein für das ſchönſte Mädchen der Stadt galt. Er faßte eine leidenſchaftliche Neigung für ſie, die er vergebens zu überwinden ſuchte. Im Innerſten ſeiner Seele zerriſſen, wurde alle Ruhe durch dieſe erſchütternde Neigung genommen. Viele ſagten damals, Fräulein von A — habe ihn zum Freigeiſte gemacht, Andere, ſie habe ihn katholiſch gemacht. Er mußte dies Stadtgerücht, dieſe Klatſcherei über ſich ergehen laſſen.

In Schillers Leben äußert ſich Caroline von Wolzogen darüber ſo: „Außer dem engen und ſo reichen Freundeskreiſe zogen Schillern noch mancherlei andere Verbindungen an. Der Theaterwelt konnte er ſich nicht entfremden; zu ſehr ſchloß ſie ſich an ſeine Dichtungsſphäre. Einer der damals vorzüglichen Schauſpielerinnen, Sophie Albrecht, gedachte er immer als einer geiſtreichen und liebenswürdigen Geſellſchafterin. Er beſuchte ſie häufiger, da ſie auch die Vertraute einer Leidenſchaft war, die ihm eine ausgezeichnete Schönheit einflößte. Auf einer Redoute hatte er das ſchöne Fräulein zuerſt geſehen, ſich ihr genähert, und war gefällig von ihr aufgenommen worden. Er ſah ſie bei jener Schauſpielerin, und durfte ſie auch in ihrem eigenen Hauſe beſuchen. Der Mutter ſchien die Eroberung eines ſchon damals als ausgezeichnet anerkannten Dichters zu ſchmeicheln, und die Gewalt der Reize ihrer Tochter zu verbürgen. Der unerfahrne leidenſchaftliche Jüngling wurde von dieſem Zaubernetze umſtrickt, das jedoch nur Eitelkeit gewoben hatte. Wenn das gute Kind auch ſelbſt herzlicher Zuneigung fähig war, ſo mußte ſich ihr Gefühl doch immer nur der auf Effect und Glück berechneten mütterlichen Anſicht unterwerfen. An Wahrheit und dauerndes Herzensglück war unter dieſer Conſtellation nicht zu glauben, und Schillers Freunde boten alle Macht klarer Einſicht und herzlicher Sorge auf, ihn dieſen Feſſeln zu entziehen. Die Geliebte hatte ihrem Freunde die Weiſung gegeben, daß, wenn er Licht in einem gewiſſen Zimmer ſehe, er nicht ins Haus kommen dürfe, weil ſie da in Familiengeſellſchaft ſey. Seine Freunde wußten, daß ſie dann

von der Mutter begünſtigtere Anbeter empfing. Der Kampf zwiſchen Vernunft und Leidenſchaft begann; aber ein Zauberblick der Liebe riß ihn wieder hin, und die Stimme der erſtern ward überhört. Zeit, Geld und Herzensruhe wurden verſplittert. Seine Freunde ſelbſt, ſo ſchmerzlich ſie ſeinen Umgang entbehrten, drangen auf ſeine Entfernung. Die Trennung koſtete dem Mädchen viele Thränen; ſie ſcheint ſich gegen ihr Gefühl nur dem Einfluß ihrer Umgebungen hingegeben zu haben; und Schiller freute ſich ſtets, daß ſie in ſpäterer Zeit glücklich wurde.

Die Einſicht in dieſe Verirrung, das Gefühl der erfahrnen Täuſchung und Selbſttäuſchung, welches ihm nach der kurzen Periode dieſer Herzensangelegenheit blieb, war nicht erfreulich und von einer bittern Nachempfindung begleitet. Ein glückliches Geſchick führte unſern Freund bald zur Wahrheit, zu beſſeren Naturen in der Frauenwelt. Es iſt zu bedauern, daß an ſie gerichtete Briefe und Gedichte verloren gegangen ſind."

Der „Kampf" ſcheint alſo das einzige Gedicht zu ſeyn, was das Schickſal uns von dieſer Leidenſchaft aufbewahrt hat. Ueber die Liebe als ſolche meinte Schiller, „daß ſie mit einem ungewöhnlichen Feuer behandelt, durch ſich ſelbſt, als ein inneres Ganzes, auch ohne Moralität, wie er ſich ausdrückt, imponiren könnte." Ein Menſch, der liebt, ſagt er, tritt aus allen übrigen Gerichtsbarkeiten heraus, und ſteht blos unter den Geſetzen der Liebe. Es iſt ein erhöhteres Sein, in welchem viele andre Pflichten, viele andre moraliſche Maßſtabe nicht mehr auf ihn anzuwenden ſind." Wohl gegen Kant

geſagt, welcher die Liebe ſo ſehr herabſetzte, und faſt für gar nichts achtete.

Nicht nur der einzelne Menſch kommt mit ſich in Kampf und Widerſtreit, ſondern ſelbſt ganze Völker und Nationen mit ſich ſelbſt und unter einander. Es iſt alsdann ſittliche Pflicht des Menſchen, auf Alles zu reſignieren, ſelbſt auf das Leben, und für die Ehre und Selbſtſtändigkeit ſeines Volkes mit Freuden in

„die Schlacht"

zu gehen. Alles, wovon ſonſt ſo viel Redens iſt, die Endlichkeit und Vergänglichkeit der Dinge, die Hinfälligkeit und Nichtigkeit des Lebens, kommt nun wirklich an den Menſchen, es wird Ernſt damit. Der Kampf und Krieg iſt darum eine ſittliche Macht, welche den irdiſch oft ſo feſtgewordenen Sinn für höhere Zwecke aus dem Schlummer aufrüttelt. Alsdann erwacht vor Allem die Liebe zum Vaterlande, dieſe edle Liebe, in welcher jede andere, partikuläre Neigung aufgeht. Gern und willig opfert der Menſch ſich für ſein Volk, wie dieſes, der Staat, wieder Sorge trägt für den Einzelnen. Es iſt darum nirgends beſſer, als im Vaterlande, und Schöneres gibt es nicht, als für daſſelbe zu leben, und, wenn es ſeyn muß, zu ſterben.

Leben, und nicht im Vaterlande leben dürfen, iſt höchſt beklagenswerth. Es iſt ein grenzenloſes Unglück,

„Flüchtling"

ſeyn zu müſſen und, verſtoßen in's Ausland, ins Elend, ſein Leben zu vertrauern. Iſt das fremde Land auch noch ſo ſchön, das Vaterland iſt es doch nicht. In

der Fremde befällt den Armen ein ſchmerzlich Weh, das Heimweh, die Sehnſucht nach der Heimath zehrt an ſeinem Leben:

„Steig' empor, o Morgenroth, und röthe
„Mit purpurnem Kuße Hain und Feld;
„Säus'le nieder, Abendroth, und flöte
„Sanft in Schlummer die erſtorbne Welt.
„Morgen — ach! du rötheſt
„Eine Todtenflur,'
„Ach! und du, o Abendroth! umflöteſt
„Meinen langen Schlummer nur."

Die heimiſche Flur iſt die Lebensflur des Menſchen. In fremder Erde nur ruhen zu müſſen, iſt ſchon eine Vorſtellung, die dem Herzen weh thut.

Aber kein Menſch kann immer ſchwermüthig ſein und bleiben. Daſſelbe Gemüth wird, wie von Unluſt und Leid, auch von Luſt und Freude bewegt, ſolcher entgegengeſetzten Stimmungen gleich fähig. In dem Liede

„an die Freude"

iſt dieſe weſentliche Natur des Gemüthes ausgedrückt und enthalten. Wir erwarten ungetrübte Heiterkeit, aber nicht einmal Frohſinn ſpricht ſich in demſelben aus; und es ſcheint ſo, als wenn unſerm deutſchen Gemüthe nicht vergönnt wäre, ſich ganz harmlos freuen zu können. Wir dürften ſchwerlich viele Lieder haben, worin die Freude ohne alle wehmüthige Empfindung, rein und ungetrübt, laut würde.

In dieſem Liede iſt nicht die Freude ſelbſt der Inhalt, ſondern das, woran wir Freude haben.

„Ja, — wer auch nur Eine Seele
„Sein nennt auf dem Erdenrund!
„Und, wer's nie gekonnt, der stehle
„Weinend sich aus diesem Bund!“

Wäre der Bund wirklich zur Freude gestimmt, so würde er auch Freude in seinem Kreise erwecken und verbreiten. Aber der Ton, welchen er anstimmt, ist gar zu ernst, und eher alle Freude zu entfernen, als zu erregen geeignet. Freuden, die aus der Erkenntniß der Wahrheit hervorgehen, aus dem Siege der Tugend, aus Muth im Unglücke und Leiden, aus der Versöhnung mit Gott und der Welt, sind zu hoch und erhaben, als daß sie in einen geselligen Kreis gehörten; und den guten Geist hochleben lassen, ist nun ganz und gar überflüssig.

Auch ist die Veranlassung des Liedes an die Freude, der Sage nach, eine höchst traurige. Man erzählt nämlich Folgendes: Schiller, welcher sich damals in Gohlis bei Leipzig aufhielt, hörte eines Morgens auf einem Spaziergange durch das Rosenthal in der Nähe der Pleiße aus dem Gebüsche leise Worte. Er trat näher hinzu und vernahm das Gebet eines Jünglings, der schon den Obertheil des Körpers entblößt hatte, und, bereit in den Fluß zu springen, zu Gott um Verzeihung für diese Sünde flehte. Jener, bestürzt durch den Anblick eines Mannes, welcher in diesem fürchterlichen Augenblicke, wie von Gott gesandt, ihm in den Weg trat, erwiederte auf die Frage nach den Ursachen seines verzweifelten Beginnens: „Zwei Wege sind mir frei gelassen, mein Leben zu enden; denn entweder muß ich eines schmählichen Hungertodes sterben, oder aus freiem

Entſchluſſe eine ſchnellere und minder qualvolle Todesart wählen. Ich ſtudire Theologie, habe ſeit einem halben Jahre nur trocken Brod gegeſſen und war zufrieden, dies wenigſtens noch erhalten zu können. Aber jetzt leide ich auch hieran Mangel und ſehe, aller Hülfe beraubt, keine andre Zukunft vor mir, als — falls ich nicht ſelbſt zuvor komme — in einigen Tagen vom Hunger aufgerieben zu werden." Schiller, ſelbſt bedürftig, konnte für den Augenblick nicht helfen. Aber doch machte er dem armen Studenten Hoffnung, ſeine Lage verbeſſern zu können. Er gab ihm das wenige Geld, was er ſelbſt noch hatte, und nahm ihm das Verſprechen ab, binnen acht Tagen, während welcher Zeit der Unglückliche ſein Leben von der geringen Summe friſten zu können verſicherte, nicht wieder an die Ausführung ſeines freventlichen Entſchluſſes zu denken.

Einige Tage nach dieſer Begegnung — und darauf hatte der Dichter gewartet — wurde in einer angeſehenen Familie Leipzigs eine Hochzeit gefeiert, wozu man auch Schiller eingeladen hatte. Als nach einigen Stunden geſelliger Unterhaltung und fröhlicher Scherze die Freude aufs Höchſte geſtiegen war, erhob Schiller ſich, erbat ſich auf wenige Augenblicke Stillſchweigen, erzählte jenen Vorfall, hielt eine begeiſterte Rede, nahm einen Teller und ſammelte ſelbſt von den Anweſenden Beiträge für den Armen. Die Spende fiel denn auch ſo reichlich aus, daß der junge Mann ſeine Studien ungehindert beendigen und nach Verlauf der academiſchen Jahre ein Amt antreten konnte.

Und voll Freude über das Gelingen ſeiner That ſoll Schiller das Lied an die Freude geſungen haben, worin

er, wie man ſagt, ſeinen ganzen Charakter ausgeſprochen haben will.

Daß ſo wenig Freude in dieſem Liede laut wird, hat demſelben die herbſte Kritik zugezogen. In dem Schillerſchen Gedichte an die Freude, ſagt Jean Paul, ſetzen ſich nicht bloß Todte an den Trinktiſch, wie bei den Egyptern an den Eßtiſch, ſondern auch „Kannibalen", „Verzweiflung": das „Leichentuch", der „Böſewicht", das „Hochgericht" und aller möglicher Jammer iſt zum Wegſingen und zum Wegtrinken eingeladen. Er, Jean Paul, würde aus einer Geſellſchaft, die den herzwidrigen Spruch bei Gläſern abſänge: „Wer's nie gekonnt, der ſtehle weinend ſich aus dieſem Bund" mit dem Ungeliebten ohne Singen abgehen und einem ſolchen harten elenden Bunde den Rücken zeigen, zumal da derſelbe kurz vorher Kuß und Umarmung der ganzen Welt zuſinge und gleich darauf dem Todfeinde Verzeihung, und Großmuth dem Böſewicht nachſinge. Wie poetiſcher und menſchlicher würde der Vers durch drei Buchſtaben geworden ſeyn: „der ſtehle weinend ſich i n dieſen Bund." Denn die liebewarme Bruſt wolle im Freudenfeuer eine arme erkältete an ſich drücken. Man kann dieſer Kritik ſchwerlich ſeine Zuſtimmung ganz verſagen.

Hierzu bemerkt Jean Paul noch weiter, daß dies Lehrgedicht, ſo wenig es ein Singgedicht ſey, gleichfalls auf Singnoten gebracht worden, weil die Tonkünſtler ſo wenig ein Text abſchrecke, daß ſie nicht nur Gedankenleere deſſelben, was verzeihlich wäre, ſondern ſogar philoſophiſche Fülle tönen, und ſtatt des Luftelementes das Aether- und Lichtelement ſich ſchwingen

laſſen. Je poetiſcher und plaſtiſcher ein Gedicht ſey, deſto leichter nehme es, die Memnons-Bildſäule vom Lyra-Phöbus Töne an; daher Goethens Lieder, gleichſam wie in Italien die Opern, ſchon von Tonſetzern für deren Bedürfniſſe beſtellt zu ſeyn ſchienen. Immer werde ſich die ältere Sonnennähe der Dicht- und Tonkunſt an der größeren neueren Entfernung Beider rächen.

Sicher eignen ſich die Goethe'ſchen Lieder viel mehr zur Compoſition, als die Schillerſchen, weil ſie unmittelbar die Empfindung ausdrücken. Jean Paul nennt deshalb die Schillerſchen Lieder gar nicht Lieder, ſondern Lehrgedichte. Denn ſie ſtellten nicht bloß die Empfindung dar, ſondern Betrachtungen über dieſelbe in guten Bildern. Sie ſind zu inhaltsvoll, als daß ſie leicht und gut zu componiren wären. Je weniger der Text beſagt, deſto mehr hat der Componiſt freie Hand, und deſto ſelbſtſtändiger kann er verfahren. Welche bedeutungsloſe und geringfügige Texte Mozart gewählt hat, weiß Jedermann. Die Schillerſchen Lieder nehmen wegen ihres gewichtigen Inhalts den Geiſt ſchon für ſich in Anſpruch, ſie regen zu ſehr das Denken an, um für die muſikaliſche Empfindung noch viel Zeit zu laſſen. Wenn wir, Muſik hörend, denken, ſo hören wir gewiß nicht viel davon. Allerdings drücken einige Lieder Schillers mehr oder weniger die unmittelbare Empfindung aus. Im Ganzen aber ſind und bleiben ſie für den Componiſten eine ſchwere Aufgabe. Zumſteg, Schillers Freund, Reichardt, Romberg und Zelter haben viele Schillerſche Lieder componirt. Es iſt bekannt, daß manche dieſer

Compoſitionen Schillern ſelbſt nicht gefielen, und, wie man aus dem Briefwechſel Zelters mit Goethe erſieht, auch jener häufig mit ſeinen Schillerſchen Compoſitionen nicht recht zufrieden war, und mitunter darüber klagte, daß öfters das Versmaß bei Schiller von unendlicher Schwierigkeit für die Modulation wäre.

Wehmuth.

Freude und Leid wechſeln im Gemüthe mit einander ab. Wir freuen uns entweder, oder ſind betrübt in der Gegenwart. Dieſe vergeht, die Freuden und Leiden ſchwinden vorüber; aber wir erinnern uns derſelben öfters gar zu gern wieder.

Wir können das Leid lieb gewinnen. Es muß alsdann vergangen ſeyn, weil Freude und Leid in der Gegenwart einander ausſchließen. Mit der Erinnerung kommt es zur Einheit von beiden, zur Wehmuth. Auf die ſchöne Empfindung und Neigung folgte die Schwermuth, Zweifel und Reſignation. Nun kommt die Wehmuth.

Nur was vergangen, was geweſen iſt, ruft eine wehmüthige Empfindung hervor. Die Wehmuth will ein entſchwundenes geliebtes Daſein, woran ſie in der Erinnerung feſthalten, was ſie beklagen kann. In

„des Mädchens Klage"

ſpricht ſich dies aus:

„Ich habe genoſſen das irdiſche Glück,
„Ich habe gelebt und geliebet!"

Wehmuth klagt elegiſch, der ſüße Schmerz wird laut, das lieb gewordene Leid:

„Laß rinnen der Thränen
„Vergeblichen Lauf!
„Es wecket die Klage
„Den Todten nicht auf!
„Das ſüßeſte Glück für die trauernde Bruſt,
„Nach der ſchönen Liebe verſchwundener Luſt,
„Sind der Liebe Schmerzen und Klagen.“

Das Glück der Liebe ſind Schmerzen und Klagen, nachdem ihr Gegenſtand dahin geſchwunden iſt. Der Schmerz wird durch Erinnerung gleichſam wieder empfunden, erneut. Goethe nannte dies kleine Gedicht allerliebſt, und ſagte, daß es vollkommen den Ton der Klage habe.

Auch das Glück und Leben ganzer Völker ſchwindet dahin. Die antike Welt lebt als eine vergangene Welt nur noch in der Erinnerung, aber iſt, wenn ſie auch dem unmittelbaren Leben entnommen iſt, zur ewigen Gegenwart des Geiſtes verklärt. Der Ton dieſer wirklichen Erinnerung iſt die Wehmuth. Von Wehmuth getränkt wird die Empfindung des Dichters in der Erinnerung des Geiſtes in Klagetönen laut über das entſchwundene Leben.

Solche Klagelieder kommen aus dem Geiſte und ſeiner Freiheit. Die antike Welt des griechiſchen Lebens war, wenn auch nicht ſchon in der Vollendung, die Geburtsſtätte des Geiſtes und ſeiner Wirklichkeit. In der Sitte, in dem Leben des Volkes fühlte ſich der einzelne Menſch wirklich frei. Das Volksleben war der feſte Boden für die Freiheit als ſubſtanzielle Empfindung.

Das Individuum war aber deswegen noch nicht nach ſeiner Perſönlichkeit, nach dem Sichſelbſtwiſſen zu ſeinem Rechte gekommen. Mächtig wirkte jedoch der Tempelſpruch des Delphiſchen Apollo: „Menſch, erkenne dich ſelbſt"; und der Menſch fing an, ſich nach ſeiner Partikularität und Individualität zu wiſſen; womit ſich aber das unmittelbare Leben im Volke und deshalb das Leben des Volkes ſelbſt auflöſte.

Der Geiſt iſt, wie er ſich hier zeigt, nicht mehr unmittelbar in der Empfindung, wie in der Liebe, noch in der Vorſtellung und im Bewußtſein, wie in Zweifel und in Reſignation, ſondern im wirklichen Leben. Aber theils iſt die unmittelbare Wirklichkeit deſſelben entſchwunden und kann deshalb nur noch aus der Erinnerung zurück genommen werden, theils reicht ſie für das Ideal nicht hin, welches ſein ſoll, und nicht iſt. In der Erinnerung an die entſchwundne Wirklichkeit macht daher unſer Dichter das antike Leben, ſowohl nach ſeiner Entſtehung, als nach ſeiner Auflöſung, zum Inhalt ſeiner Geſänge: und zwar im Zeugniſſe des Geiſtes der Gegenwart ſelbſt. Dies iſt der Grund, warum Empfindungen der modernen Welt darin erklingen, und öfters der antike Stoff zum romantiſchen umgewandelt erſcheint. Humboldt ſagt, daß mehrere Gedichte aus dieſem Kreiſe die Farbe des Alterthums ſo rein und treu an ſich tragen, als wir es nur von einem modernen Dichter erwarten können, und zwar auf die ſchönſte und geiſtvollſte Weiſe. Schiller nehme den Sinn des Alterthums in ſich auf und bewege ſich darin mit Freiheit, und ſo entſpringe eine neue in allen ihren Theilen nur ihn athmende Dichtung. Wenn man bedenke,

daß er ſich den Geiſt der alten Poeſie aneigne, ohne ſie anders, als aus Ueberſetzungen zu kennen, ſo müſſe man dies um ſo mehr bewundern. Schiller zog die Ueberſetzungen, die darauf Verzicht leiſteten, für ſich zu gelten, allen andern vor; am liebſten waren ihm die wörtlichen lateiniſchen Parabaſen. Seine Uebertragungen aus denſelben, meint Humboldt, wären nicht bloß Uebertragungen in eine andere Sprache, ſondern in eine andere Gattung von Poeſie. Der antike Geiſt blicke, wie ein Schatten, durch das ihm geliehene Gewand.

Humboldt erinnert ferner, daß die Idee, womit Schiller ſich vorzugsweiſe gern beſchäftigte, die Bildung des rohen Natürlichen durch die Kunſt war, bevor es der Kultur durch Vernunft übergeben werden konnte. Dieſe Idee habe er mehrfach, ſowohl proſaiſch als dichteriſch ausgeführt. Auch bei Anfängen der Civiliſation, dem Uebergange vom Nomadenleben zum Ackerbau, verweilte ſeine Phantaſie vorzugsweiſe gern. Was die Mythologie hiermit Verwandtes darbot, hielt er mit Begierde feſt.

Schiller trug ſich lange mit dem Gedanken herum, die erſte Geſittung Attikas durch fremde Einwanderungen epiſch darzuſtellen und zu behandeln. An die Stelle dieſes unausgeführt gebliebenen Planes trat

„das Eleuſiſche Feſt,"

früher von ihm das Bürgerlied genannt. Die Göttin des Feſtes iſt Ceres, Demeter. Sie fühlt und empfindet ja von all den Olympiſchen Göttern am menſchlichſten; und darum beſingt ſie unſer Dichter auch am liebſten. Das Unglück der Menſchen geht ihr tief zu Herzen:

„Fühlt kein Gott mit ihm Erbarmen,?
„Keiner aus der Sel'gen Chor
„Hebet ihn mit Wunderarmen
„Aus der tiefen Schmach empor?
„In des Himmels sel'gen Höhen
„Rühret sie nicht fremder Schmerz;
„Doch der Menschheit Angst und Wehen
„Fühlet mein gequältes Herz."

Sie mischt sich unter die Naturmenschen, welche ihr die mit Blut gefüllte Schale zum Opfer bringen. So lange diese die geistigen Götter nicht kennen, ist die Natur noch eine Macht über sie. Aber von Ceres der Göttin, lernen sie die himmlischen Götter kennen. Mit der Wucht des Speeres furcht sie den leichten Sand und senkt einen Kern hinein; alsbald ist der Boden mit grünen Halmen geschmückt. Sie lehrt den Menschen das Feld bauen, und säen und ernten. Und sie fleht zum Vater Zeus, daß ihm das Opfer wohlgefallen möge:

„Und es hört der Schwester Flehen
„Zeus auf seinem hohen Sitz,
„Donnernd aus den blauen Höhen
„Wirft er den gezackten Blitz:
„Prasselnd fängt es an zu lohen,
„Hebt sich wirbelnd vom Altar,
„Und darüber schwebt in hohen
„Kreisen sein geschwinder Aar."

Zeus donnert zum Zeichen der Menschen. Er ist keine prosaische Naturmacht, sondern Herrscher im Reiche des Selbstbewußtseins, des Geistes; er ist sittliche Macht, die den Menschen über die Natur und das Natürliche hinaus zu sich selbst führt.

„Und gerührt zu der Herrscherin Füßen
„Stürzt sich der Menge freudig Gewühl,

„Und die rohen Seelen zerfließen
„In der Menſchlichkeit erſtem Gefühl;
„Werfen von ſich die blutige Wehre,
„Oeffnen den düſtergebundenen Sinn,
„Und empfangen die göttliche Lehre
„Aus dem Munde der Königin.“

Alle Götter kommen nun vom Olymp herab, und belehren den Menſchen. Sie lehren ihn die Natur gewältigen, wie ſie ſelbſt die Naturmächte, die Titanen, überwunden haben. Das wilde Naturleben hört auf, die Menſchen geſellen ſich zu einander. Es kommt zur Politie, wozu alle Götter mithelfen. Die Götter haben daher menſchliches Intereſſe, und die menſchlichen Angelegenheiten erhalten göttliche Bedeutung. Die allgemeinen geiſtigen Mächte der Ehe, des Staates, des Volkslebens, der Kunſt, Religion und Wiſſenſchaft werden als göttlich vorgeſtellt. Die Götter ſittigen das Leben.

„Freiheit liebt das Thier der Wüſte,
„Frei im Aether herrſcht der Gott,
„Ihrer Bruſt gewalt'ge Lüſte
„Zähmet das Naturgebot;
„Doch der Menſch in ihrer Mitte
„Soll ſich an den Menſchen reihn,
„Und allein durch ſeine Sitte
„Kann er frei und mächtig ſeyn.“

Der Menſch ſoll geſittet ſeyn, heimathlich leben; feſte Wohnſitze ſoll er bauen, Städte und Tempel zur Ehre der Götter; er ſoll ſich über die Natur erheben, was ſeine göttliche Beſtimmung iſt. Vom Naturleben zum Geſelligen iſt der Wendepunkt des Geiſtes und ſeiner Freiheit.

Nachdem es zur Politie gekommen, geht das Volk nach außen. Es muß, was es innerlich iſt, auch zei-

gen, durch die That beweiſen. Dies kann es nur andern Völkern gegenüber, mit welchen es deshalb in Kampf geräth.

Der erſte große Kampf der Griechen war der Kampf mit den Troern. Die griechiſchen Helden kamen nach Troja, um ihre jugendliche Kraft zu verſuchen, und die Stadt zu nehmen. Viele waren ſchon gefallen, aber die Stadt hielt ſich immer noch. Denn ſo lange Hektor lebte, Priams Sohn, war der Sieg zweifelhaft und ungewiß. Immer aufs Neue mußte er in die Feldſchlacht hinausſtürmen, und mußte

„Abſchied"

nehmen von Andromache, mochte ſie auch noch ſo ſehr weinen und klagen. Weib und Kinder waren ja ſelbſt nur ſo lange ſicher, als er die Stadt ſchützen und halten konnte. Wenn er auch fallen ſollte, in den ſtygiſchen Fluß hinab ſollte, ſtarb er doch den ſchönen Tod für's Vaterland. In dieſer bangen Furcht und Ahnung ſpricht Andromache zu ihm:

„Du wirſt hingehn, wo kein Tag mehr ſcheinet,
„Der Cocytus durch die Wüſten weinet,
„Deine Liebe in dem Lethe ſtirbt."

Aber die Liebe und Pietät ſtirbt nicht, weil ſie von den Göttern kommt. Mit dieſer Empfindung ſcheidet Hektor von Andromache:

„All mein Sehnen will ich, all mein Denken,
„In des Lethe ſtillen Strom verſenken,
„Aber meine Liebe nicht.
„Horch! Der Wilde tobt ſchon an den Mauern,
„Gürte mir das Schwert um, laß das Trauern!
„Hektors Liebe ſtirbt im Lethe nicht."

das Volk wird durch den Kampf ſeiner Kraft bewußt, und kann, wenn es geiſtig berechtigt iſt, nur ſiegen. In dem

„Siegesfeſt"

hat unſer Dichter dieſe Volksthat der Hellenen, die an dem alten Homer den unſterblichen Sänger gefunden, zum Inhalte eines Liedes gemacht. Troja iſt endlich gefallen, worüber Freude und Leid gleich ſtark ertönen, der Jubel der Sieger miſcht ſich in die Klagen der Beſiegten:

„In das wilde Feſt der Freuden
„Miſchten ſie den Wehgeſang,
„Weinend um das eigne Leiden,
„In des Reiches Untergang."

Agamemnon bringt nur wenige von den Schaaren, die mit ihm gekommen, wieder in die Heimath zurück. Die tapferſten Helden hat der Kampf verſchlungen, die weniger tapfern hat das Glück verſchont. Die übrig Gebliebenen gedenken ihrer mit Wehmuth und ehren ſowohl die Tapferkeit des Feindes als des Freundes. Der alte Neſtor möchte gern den Schmerz vergeſſen machen, und Ulyſſes ahnt Unheil für die Zukunft. Alles Menſchliche vergeht auf Erden, ſpricht die Seherin:

„Und von ihrem Gott ergriffen
„Hub ſich jetzt die Seherin,
„Blickte von den hohen Schiffen
„Nach dem Rauch der Heimath hin.
„Rauch iſt alles ird'ſche Weſen;
„Wie des Dampfes Säule weht,
„Schwinden alle Erdengrößen,
„Nur die Götter bleiben ſtät."

So löſt ſich die ganze Handlung in lyriſche Empfin-

dung auf. Daß epiſche Handlung, wie ſie ſich bei Homer in höchſter Vollendung findet, in ein Lied gebracht, alle Individualität der Heroen aufheben muß, verſteht ſich von ſelbſt. Auch ſieht man bald, wenn man den Homer kennt, daß Schiller nicht genau iſt in dem, was er die Helden ſagen läßt. Er hat in dieſem Liede die antiken Helden mit ſeiner romantiſchen Innerlichkeit auf ihrer Heimkehr lyriſch begleitet.

Die äußerliche Veranlaſſung dieſes Liedes war ein Kränzchen, deſſen Mitglied Schiller war. Er ſcheint dieſe Lieder überhaupt gedichtet zu haben, um, wie aus ſeiner Mittheilung an Humboldt hervorgeht, aus der Proſa des Lebens herauszukommen. Er klagt darüber, daß das Leben in Deutſchland wenigen oder gar keinen poetiſchen Stoff darbiete. Deshalb wollte er in dieſen Liedern den Verſuch machen, ob er nicht dem geſelligen Geſange einen höhern Text unterlegen, und damit, wie er ſagte, dem platten proſaiſchen Tone der Freimaurerlieder begegnen könnte, in welchen alle Lieder fielen, die man in fröhlichen Zirkeln ſingen hörte. Um aus ſolcher proſaiſchen Gegenwart hinauszugehen, wußte er ſich nicht anders zu helfen, als, wie er ſich ausdrückte, in das volle Saatfeld der Ilias einzufallen und die alten Heldengeſtalten im Liede erſcheinen zu laſſen.

Schiller mag über den proſaiſchen Ton der Freimaurerlieder mit Recht Klage erheben. Es kann ſchwerlich viel Poeſie aus einem Boden kommen, der blos aus abſtrakter, kosmopolitiſcher, humaner Reflexion hervorgegangen iſt. Es fragt ſich aber noch, ob wirklich antiker Stoff für Lieder zur geſelligen Unterhaltung in unſrer Zeit geeignet ſein mag? Dies dürfte ſchwer-

lich der Fall ſeyn. Im Liede iſt es ſtets gewagt, Antikes und Romantiſches poetiſch zu verſchmelzen. So viel iſt ſicher, daß ſolche Lieder wegen der höchſt verſchiedenen Anſchauungs- und Empfindungsweiſe der alten und modernen Welt nie Volkslieder werden können. Es geht demnach denſelben ein höchſt weſentliches, charakteriſtiſches Moment des Liedes ab.

Unglücklich fühlt ſich

„Kaſſandra"

daß ſie eine Seherin iſt, daß ihr deswegen nicht vergönnt iſt, Gattin und Mutter zu werden, wozu Natur und Sitte ſie beſtimmt hat:

„Gerne möcht' ich mit dem Gatten
„In die heim'ſche Wohnung ziehn;
„Doch es tritt ein ſtyg'ſcher Schatten
„Nächtlich zwiſchen mich und ihn."

Kaſſandra war die ſchönſte der Töchter des Priamus und der Hekuba. Sie hatte eine Schweſter, Polyxena, die Achilles, während er vor den Mauern Troja's kämpfte, bemerkt und geſehen hatte. Unter der Bedingung des Friedens begehrte er ſie zur Ehe. Das Friedensfeſt zwiſchen Griechen und Troern ſollte deshalb gefeiert und Polyxena dem Achilles vermählt werden:

„Alles iſt der Freude offen,
„Alle Herzen ſind beglückt,
„Und die alten Eltern hoffen,
„Und die Schweſter ſteht geſchmückt;
„Ich allein muß einſam trauern,
„Denn mich flieht der ſüße Wahn,
„Und geflügelt dieſen Mauern
„Seh' ich das Verderben nahn."

Selig preiſt Kaſſandra die Schweſter, denn ſie, die

Seherin, liebt hoffnungslos, in der Erinnerung ſüßem Schmerz. Um ſo quälender für ſie, da Koröbus ſie wieder liebt. Er war gekommen, den Troern zu helfen und dafür die Geliebte zu gewinnen. Othryoneus ſoll gleichfalls um Kaſſandra geworben haben. Nimmer kann ſie fröhlich ſeyn, da ihr Herzenswunſch, ſich mit dem Geliebten vereinigt zu ſehen, nie in Erfüllung gehen wird.

Trunkene Sklavinnen, ſo heißt es, hätten während eines Feſtes im Tempel des thymbräiſchen Apollo Kaſſandra und ihren Bruder Helenus einſchlafen laſſen, wären dann weggegangen und hätten die Kinder den Tag über vergeſſen. Als ſie am andern Tage dieſelben holen wollten, hätten Schlangen mit ihren Zungen in den Ohren derſelben gelegen. Von da an wäre beiden Kindern die Gabe der Weiſſagung zu Theil geworden. Aber nach einer andern Sage liebte Apollo die Kaſſandra und bat um ihre Neigung. Sie willigte unter der Bedingung ein, daß er ihr die Gabe der Weiſſagung ſchenken ſollte. Nachdem ſie dies göttliche Geſchenk erhalten hatte, wies ſie aber den Gott zurück, welcher darüber erzürnt, bewirkte, daß ihre Weiſſagungen keinen Glauben fanden.

Die Gabe der Weiſſagung raubt ihr das Glück des Lebens. Denn während ſie weiſſagt, in die Zukunft ſieht, iſt ſie aller Gegenwart des Lebens entrückt. Das Element des Lebens iſt die Gegenwart, der Augenblick welcher vor den Augen der Seherin verſchwindet. Darüber klagt ſie innigſt betrübt:

„Meine Blindheit gib mir wieder
„Und den fröhlich dunkeln Sinn!
„Nimmer ſang ich freud'ge Lieder,
„Seit ich Deine Stimme bin.

„Zukunft haſt du mir gegeben,
„Doch du nahmſt den Augenblick,
„Nahmſt der Stunde fröhlich Leben;
„Nimm dein falſch Geſchenk zurück."

Nichts ſchmerzt wohl mehr, als Gottes Stimme und Werkzeug zu ſeyn. Dazu gehört die größte Entäußerung. Es iſt ſchrecklich, wie Kaſſandra, in die Zukunft, und noch dazu Nichts als Unglück und Verderben zu ſehen.

„Frommt's den Schleier aufzuheben,
„Wo das nahe Schreckniß droht?
„Nur der Irrthum iſt das Leben,
„Und das Wiſſen iſt der Tod.
„Nimm, o nimm die traur'ge Klarheit,
„Mir vom Aug' den blut'gen Schein!
„Schrecklich iſt es, deiner Wahrheit
„Sterbliches Gefäß zu ſeyn."

Sie ſagte Troja's Schickſal vorher, noch ehe die Griechen den Zug unternahmen, und empfand alſo den Schmerz über das herannahende Unglück ſchon im Voraus. Ihr eignes Unheil, was auf's Innigſte damit verflochten war, mußte ſie gleichfalls vorherſehen, ohne demſelben entfliehen zu können.

„Nicht die Blicke darf ich wenden,
„Wiſſend, ſchauend, unverwandt
„Muß ich mein Geſchick vollenden,
„Fallen in dem fremden Land."

„Und noch hallen ihre Worte,
„Horch! da dringt verworr'ner Ton
„Fernher aus des Tempels Pforte,
„Todt lag Thetis großer Sohn!
„Eris ſchüttelt ihre Schlangen,

„Alle Götter fliehn davon,
„Und des Donners Wolken hangen
„Schwer herab auf Ilion.“

Das Verderbniß, die Kunde von Achilles Tod, naht ſchon, während ſie noch begeiſtert in die Zukunft blickt. Die Troer hatten nur zum Scheine in die Bedingung des Achilles eingewilligt. Als Achill deshalb zum Feſte kam, wurde er von dem hinter der Statue des Apollo verſteckt geweſenen Paris mit einem Pfeile verwundet. Sterbend flehte der Held, daß Polyxena nach Troja's Falle auf ſeinem Grabe geopfert werden möchte, was auch geſchah.

Aber Kaſſandra wurde nach dem Brande Troja's dem Agamemnon als Beute übergeben. Wie ſie vorausgeſehen hatte, fiel ſie in fremdem Lande von der Hand der Klytemneſtra, der Gemählin des Agamemnon. Auch dieſer fiel durch Klytemneſtra.

Von dieſem Gedichte meint die Staël, daß es leichter ins Franzöſiſche überſetzt werden könne, als die andern Gedichte Schillers. In Kaſſandra könne man das Unglück erkennen, welches die Ahnung der Zukunft dem Menſchen bereitete. Gewiß würden alle diejenigen, welche eine höhere Seele und einen leidenſchaftlichen Charakter hätten, von dem Schmerz der Ahnenden mit ergriffen. Schiller hätte es verſtanden, unter einer poetiſchen Form eine große Idee der Moral darzuſtellen, daß das Vorgefühl ſein eignes Opfer werde, wenn es nicht das Opfer Andrer würde. Die in die Zukunft blickende Seele Kaſſandra's überflöge in wenigen Augenblicken Leben und Tod, und könnte nur im Himmel Ruhe finden.

Nicht bloß die Seherin, selbst

„Ceres,"

die Göttin, klagt über den Verluſt ihrer geliebten Tochter, der Perſephone, welche Pluto in des Orkus dunkle Nacht hinab geführt.

Schiller hat den Mythus der Perſephone hier anders, als die Alten ſymboliſirt. Bei dieſen war Perſephone das Symbol der keimenden Pflanze, da umgekehrt in dem Schiller'ſchen Gedichte die Pflanze und ihr Leben Symbol der Tochter der Ceres iſt. Pluto raubte ſie, als ſie im Thale von Enna Blumen pflückte. Die Mutter ſuchte ſie Tag und Nacht, worüber die Erde wüſte und öde wurde. Da verrieth ihr die Nymphe Arethuſa den Aufenthalt der Tochter und bat ſie um Schonung für die Erde. Sogleich begab ſich die göttliche Mutter zum Olymp und forderte vom Zeus die geliebte Tochter zurück. Dieſer willfahrte auch unter der Bedingung, wenn ſie noch Nichts in der Unterwelt genoſſen haben würde. Sie hatte aber den Kern eines Granatapfels gegeſſen. Der Spruch des Zeus war daher, daß ſie abwechſelnd in der Unterwelt bei Pluto, ihrem Gemahle, die eine Hälfte des Jahres, und die andre Hälfte auf der Oberwelt bei der Mutter zubringen ſolle.

Aus dem Styx kommt nur die Tochter einer Göttin wieder, die ſtrenge Hand der Parzen verſchont blos die Seligen. Mutter und Tochter ſind wohl eine Zeit lang geſchieden; aber geſchieden iſt darum noch nicht, was getrennt iſt. In der Erinnerung ſüßem Weh ſymboliſirt die göttliche Mutter ihre unmittelbare

Empfindung. Wenn der Herbſt kommt mit der reifen Frucht, und Blatt und Blume ſich entfärben, ſenkt ſie das Korn in das Nächtliche der Erde, was die Geliebte umfängt. Im Lenz, wenn daſſelbe neu geboren wird, bringt es Kunde und Botſchaft vom Styx zurück, und Liebe aus dem Reiche der Schatten. Das Leben der Blumen und Pflanzen gehört ſowohl dem Styx an, als dem Aether, in der Wurzel nach dem Dunkel gehend, in der Blüthe nach dem Lichte. Darin will die göttliche Mutter ihre wehmüthige Empfindung angeſchaut wiſſen:

„In des Lenzes heitrem Glanze
„Leſe jede zarte Bruſt,
„In des Herbſtes welkem Kranze
„Meinen Schmerz und meine Luſt."

Unſtreitig muß dies Lied, welches über den Schmerz des geliebten Kindes trauert, den tiefſten Eindruck machen. Es ſpricht des Herzens Empfindung ſchön aus, und mildert die Trauer zu ſanfter Wehmuth. So beſänftigte es den Schmerz der Freundin Schillers, Sophie la Roche's, über den Tod ihres geliebten Sohnes. Darum wollte auch der Dichter von da an daſſelbe höher halten und mit mehr Liebe daran hangen. Er dankte den Muſen, welche das ſchönſte Band zwiſchen denen zu flechten wiſſen, die ſich ihrem Dienſte weihen. Herder rühmte dies Gedicht wegen der ſchönen Reime, die ſich in demſelben wie Seiden- und Goldfäden ſpännen.

Goethen erinnerte es an verſchiedene Verſuche, die er ſich vorgenommen hatte, um jene Idee, welche Schiller ſo freundlich aufgenommen und behandelt, weiter

zu begründen. Einige waren auch ganz unvermuthet geglückt, und er machte ſogleich weitere Anſtalt, eine Anzahl Pflanzen im Finſtern zu erziehen und alsdann ſeine Erfahrungen mit den ſchon bekannten zu vergleichen. —

Das Leben verliert überhaupt ſeine unmittelbare Wirklichkeit und Gegenwart, wenn es auch noch ſo ſchön iſt. Allgemeine Klage erhebt ſich darüber in der

„Nänie,"

dem Klage- und Lobgeſange der Todten. Götter und Menſchen weinen über das unabwendbare Verhängniß. Aphrodite konnte dem ſchönen Knaben die Wunde nicht ſtillen, und Thetis, die göttliche Mutter, den Helden Achilles nicht vom Tode erretten. Darum ſteigt ſie mit allen Töchtern des Nereus aus dem Meere, klagend über den geliebten Sohn:

„Siehe, da weinen die Götter, es weinen die Göttinnen alle,
„Daß das Schöne vergeht, daß das Vollkommene ſtirbt."

Das griechiſche Leben war unmittelbare Wirklichkeit, über welche Unmittelbarkeit der griechiſche Geiſt nicht hinaus konnte. Götter und Menſchen haben an derſelben ihre Schranke. Darum die Klage, daß die unmittelbare Gegenwart und Wirklichkeit vergehen muß. Der Geiſt weiß ſich noch nicht in ſich ſelbſt frei, darüber erhaben. Er hat ſich in ſeiner Innerlichkeit noch nicht als das Weſen erfaßt.

Ueber die unmittelbare Wirklichkeit hinaus iſt er blos abgeſchieden, eine

„Gruppe aus dem Tartarus,"

die ſich voll Trauer nach der ſchönen Gegenwart des Lebens zurückſehnt:

„Fragen ſich einander ängſtlich leiſe:
„Ob noch nicht Vollendung ſey? —
„Ewigkeit ſchwingt über ihnen Kreiſe,
„Bricht die Senſe des Saturns entzwei."

Um ſich in ſich ſelbſt unendlich zu wiſſen, muß der Geiſt das unmittelbare Leben aufgeben. Er müßte daſſelbe als einen Durchgang ſeiner Gewißheit nehmen, was zu opfern wäre. So lange er dies nicht thut, bleibt das Verhängniß eine dem Geiſte fremde Nothwendigkeit, ein Schickſal. Erſt wenn ſeine Wirklichkeit aus dem Schmerze der Trauer über den Untergang des unmittelbaren Lebens und aus dieſem Untergange ſelbſt hervorginge, würde das Schickſal ſeine Bedeutung verlieren können.

Eine ganz andere Todtenklage iſt

„die Nadoweſſiſche Todtenklage,"

eine blos menſchliche Klage, keine Klage der Götter. Beide Klag- und Todtenlieder, dieſes Nadoweſſiſche und die Ränie, ſind ganz und gar verſchieden, und zwar ſo ſehr, als der griechiſche Geiſt des Schönen in ſeiner plaſtiſchen Anſchauung es nur immer von Nordamerikaniſcher Naturempfindung indianiſcher Stämme ſeyn kann. In dieſem Liede, in dem blos die natürliche Empfindung laut wird, kommt die Klage ſelbſt im Tode über ſolche Empfindung nicht hinaus:

„Wohl ihm, er iſt hingegangen,
„Wo kein Schnee mehr iſt,
„Wo mit Mais die Felder prangen,
„Der von ſelber ſprießt;

„Wo mit Vögeln alle Sträuche,
„Wo der Wald mit Wild,
„Wo mit Fiſchen alle Teiche
„Luſtig ſind gefüllt.

„Mit den Geiſtern ſpeiſ't er droben,
„Ließ uns hier allein,
„Daß wir ſeine Thaten loben,
„Und ihn ſcharren ein."

Was beide Todtenlieder mit einander gemein haben, iſt eine gewiſſe objektive Haltung, die unſerm Dichter ſonſt weniger eigen iſt. Darum lobte Goethe dies Todtenlied ſehr. Er ſchrieb an Schiller, daß daſſelbe ſeinen ächt romantiſch-humoriſtiſchen Charakter habe, welcher den wilden Naturen in ſolchen Fällen ſo wohl anſtehe. Es wäre ein großes Verdienſt der Poeſie, uns auch in dieſe Stimmungen zu verſetzen, wie es gleichfalls verdienſtlich ſey, den Kreis der poetiſchen Gegenſtände immer mehr zu erweitern. Humboldt dagegen empfand an dieſem Liede ein Grauen. Er brachte bei Schiller allerlei dagegen vor, was dieſer als blos von der Rohheit des Stoffs hergenommen von der Hand wies. Er äußerte darüber, es wäre doch ſonderbar, daß man in poetiſchen Dingen, bei einer großen Annäherung auf einer Seite, doch wieder auf der anderen in ſo direkter Oppoſition ſeyn könnte.

Wir finden in den Geſprächen Goethes mit Eckermann darüber Folgendes: „Aus der Nadoweſſiſchen

Todtenklage," äußerte Goethe zu demſelben, „könnte man ſo recht ſehen, wie Schiller ein großer Künſtler war, und er auch das Objektive zu faſſen wußte, wenn es ihm als Ueberlieferung vor Augen kam. Er ſagte ferner, daß dieſe Nadoweſſiſche Todtenklage zu Schillers allerbeſten Gedichten gehörte, und er wollte nur, daß Schiller ein Dutzend in dieſer Art gemacht hätte. Aber können Sie ſich denken," ſprach er zu Eckermann, „daß Schillers nächſte Freunde ihn dieſes Gedichtes wegen tadelten, indem ſie meinten, es trage nicht genug von ſeiner Idealität. Ja, mein Guter," fuhr er fort, „man hat von ſeinen Freunden zu leiden gehabt! — Tadelte doch Humboldt auch an meiner Dorothea, daß ſie bei dem Ueberfalle der Krieger zu den Waffen gegriffen und dreingeſchlagen habe! Und doch, ohne jene Züge iſt der Charakter des außerordentlichen Mädchens, wie ſie zu dieſer Zeit und unter dieſen Umſtänden recht war, ſogleich vernichtet, und ſie ſinkt in die Reihe des Gewöhnlichen herab. Aber Sie werden bei weiterem Leben immer mehr finden, wie wenige Menſchen fähig ſind, ſich auf den Fuß zu ſetzen, was ſeyn muß, und vielmehr Alle nur immer das loben und das hervorgebracht wiſſen wollen, was ihnen ſelber gemäß iſt. Und das waren die Beſten, und Sie mögen nun denken, wie es um die Meinungen der Maſſe ausſah, und wie man eigentlich immer allein ſtand."

Die natürliche Empfindung iſt keine Empfindung nach dem Tode, denn nach dem Tode iſt nichts Sinnliches mehr. Die ſinnliche Natur iſt nach dem Tode im Geiſte verklärt. Was ſinnlich iſt, wie die Empfin-

dung, gehört dem Leben und der Gegenwart an, was der Inhalt der

„Punſchlieder"

iſt. Wie die Empfindung ſich ſelbſt entgegengeſetzt, ſowohl ſüß als herb iſt, genießt der Menſch den Inhalt des Lebens in Freude und Leid. Das Leben iſt den Ingredienzien des Punſches gleich, bitterſüß.

„Preßt der Citronen
„Saftigen Stern!
„Herb iſt des Lebens
„Innerſter Kern.

„Jetzt mit des Zuckers
„Linderndem Saft
„Zähmet die herbe
„Brennende Kraft."

Fröhlich kredenzt der Menſch den Becher der Freude; aber auch den Leidenskelch muß er bis auf den letzten Tropfen ausleeren, welcher ſelbſtverſchuldet um deſto bitterer ſchmeckt. Der Träger des Lebens iſt der Geiſt, der Freude- und Leidbringer.

„Tropfen des Geiſtes
„Gießet hinein!
„Leben dem Leben
„Gibt er allein."

Der Menſch bereitet ſich ſeine Genußmittel künſtlich zu, macht, was er genießt, ſich homogen:

„Aber freudig aus der Schale
„Schöpfen wir die trübe Fluth;

„Auch die Kunst ist Himmelsgabe
„Borgt sie gleich von ird'scher Gluth.

Er läßt, was er genießen soll, nicht natürlich, wie das Thier, sondern bändigt mit der List seiner Vernunft die Elemente, wie Hegel sich ausdrückt. Er hat das Feuer in seiner Gewalt, was das Thier nicht hat, und verdankt seiner Vernunft die Kunst, was die Natur ihm darbietet, genießbar zu machen.

„Selbst das Band der Elemente
„Trennt ihr herrschendes Gebot,
„Und sie ahmt mit Heerdes Flammen
„Nach den hohen Sonnengott."

Wir sind nicht, wie das Thier, durch den bloßen Instinkt in unserer Nahrung beschränkt. Was die Erde nur erzeugt, in allen Zonen, genießt der Mensch, schafft das Zweckmäßige aus allen Weltgegenden herbei. Unser Leben und Genießen ist durch den großen Welthandel vermittelt; zum Essen und Trinken gehört mehr, als der bloße Trieb des Lebens. Um nur Punsch machen zu können, bedurfte es noch einer andern Kunst, der Kunst, Schiffe zu bauen. Das Schiff, der Schwan des Meeres, bringt den Menschen durch seine Kunst in fremde Länder und Welttheile.

„Fernhin zu den sel'gen Inseln
„Richtet sie der Schiffe Lauf,
„Und des Südens goldne Früchte
„Schüttet sie im Norden auf."

So stammt auch der Punsch selbst aus fremden Landen, aus einem andern Welttheile. Punsch, im

Engliſchen punch, im Sanskrit pancha (pantſcha), fünf. Die Engländer entlehnten Sachen, wie Namen, aus Oſtindien, wo man dies Getränk aus fünf Beſtandtheilen bereitet.

Mit ſolchen Empfindungen über das Leben macht unſer Dichter einen

„Spaziergang“

in's Freie. Das Leben hat einen reichen, mannichfaltigen Inhalt, welcher Empfindungen erregend, das Gemüth in die verſchiedenartigſte Stimmung verſetzt. Indem er ſich nun nicht mehr einer einzelnen Empfindung hingibt, wird er von einem ganzen Cyklus von Empfindungen durchdrungen und bewegt; und dies bringt ihn zur Gemüthsbetrachtung, ſo daß er gedrungen wird, die einzelnen Empfindungen zu einem Ganzen zu verarbeiten.

Er iſt in's Freie gegangen, um ſein Gemüth in der weiten Natur, im blauen Himmel aufzulöſen. Dem engen Gemach iſt er entflohen und dem noch engeren Pedantismus des Univerſitätslebens. Er betrachtet, in der Natur die Ruhe anſchauend, die bewegliche Welt des Menſchenlebens derſelben gegenüber, mit beiden ſympathiſirend. In der Sympathie mit der Natur gibt dieſe den Ton an, in welcher nicht die Natur, ſondern der Menſch der Mitfühlende iſt. Deshalb ſpricht er die von der Natur in ihm erweckten Empfindungen aus, indem er ſich des Farbenwechſels in der Landſchaft erfreut und des Geſangs der Lerche in den Lüften. Sein Blick ſchweift in die Ferne. — Er ſieht einen Berg und eilt über die Wieſe, denſelben zu er-

reichen. Alles iſt in tiefer Ruhe; da brauſt's aus dem nahen Gebüſche plötzlich, und der Sturm nöthigt ihn, Schutz zu ſuchen im Walde. Ein ſchlängelnder Weg führt ihn hindurch, er ſteht an einem Abgrunde, — aber ein Steig, von Menſchenhand bereitet, trägt ihn hinüber. —

Die Betrachtung beginnt. Die Sympathie mit der bloßen Natur tritt in den Hintergrund; denn er ſchaut nun den Menſchen in Einheit mit der Natur an. Der Menſch lebt nicht blos in der Natur, in der Wildniß, ſondern führt auch ſeine Zwecke in derſelben aus, macht ſie zum Mittel, eignet ſie ſich an:

„Jene Linien, ſieh! die des Landmanns Eigenthum ſcheiden,
„In den Teppich der Flur hat ſie Demeter gewirkt;
„Freundliche Schrift des Geſetzes, des menſchenerhaltenden Gottes,
„Seit aus der ehernen Welt fliehend die Liebe verſchwand."

Während er das Eigenthum, Recht und Geſetz vor Augen hat, gedenkt er der Liebe, die jedoch nur für das Familienleben ausreicht. Je mehr ſich die Familie erweitert, deſto fremder werden ſich die Glieder derſelben, und die äußerlichen Intereſſen fordern ihr Recht. Dadurch wird das Leben ſelbſt äußerlich, und die Welt eine eherne Welt. Beide, Liebe und Geſetz halten aber das menſchliche Leben zuſammen, die Liebe innerlich, das Recht äußerlich.

Er ſinnt darüber nach, wie erſt durch das Recht, das Mein und Dein, Ungleichheit in's Leben kommt; wie dieſes allerlei Bedürfniſſe fordert, aber die Natur ohne Mühe und Arbeit wenig oder Nichts hergibt. Je nach den Bedürfniſſen und der Noth bilden ſich

verſchiedene Stände, von welchen der Stand des Landmanns unmittelbar an die Natur gewieſen iſt und mit der Natur zuſammenlebt. Derſelbe kennt zu ſeinem Glücke noch nicht die Verwickelung der anderen Stände, und die ſich daraus erzeugenden Leidenſchaften des Eigenwillens. Darum preiſ't ihn der Dichter:

„Glückliches Volk der Gefilde! noch nicht zur Freiheit erwachet,
„Theilſt du mit deiner Flur fröhlich das enge Geſetz.
„Deine Wünſche beſchränkt der Ernte ruhiger Kreislauf,
„Wie dein Tagwerk, gleich, windet dein Leben ſich ab!"

In der Stadt rücken die Menſchen näher an einander und leben weniger mit der Natur zuſammen. Wie der Dichter daher die Kuppeln der Stadt erblickt, ſieht er das Leben und damit auch die Stände immer verwickelter werden. Was der Landmann noch natürlich läßt, wird in der Stadt weiter verarbeitet; die Bedürfniſſe vervielfältigen ſich, Tauſch und Handel verbinden Länder und Völker.

Nun bedenkt er, daß Verwickelung der Arbeit, Unterſchied der Stände und ihre Beziehung auf einander das Leben organiſirt; daß jeder Menſch, weil kein Stand ohne den andern ſeyn und beſtehen kann, in ſeinem Stande durch Thätigkeit und Arbeit das Ganze mit hervorbringt, und das Bewußtſein, ſolchem Ganzen anzugehören, Alle geiſtig belebt:

„Tauſend Hände belebt Ein Geiſt, hoch ſchläget in tauſend
„Brüſten, von Einem Gefühl glühend, ein einziges Herz,
„Schlägt für das Vaterland und glüht für der Ahnen Geſetze —"

Das Bewußtſein dieſer Einheit iſt der Geiſt des Volkes in ſeinen Sitten und Einrichtungen. Kommt das Vaterland in Gefahr, ſo macht er alle, die ihm angehören, zu Helden, welche in den Kampf gehen, um zu ſiegen oder zu ſterben, wie die Dreihundert bei Thermopylä. Wer möchte nicht gern mit dem Dichter dieſer ewigen That des Geiſtes gedenken, und der Inſchrift:

„Wandrer, kommſt du nach Sparta, verkündige dorten, du habeſt
„Uns hier liegen geſehn, wie das Geſetz es befahl.“

Das Volk bildet ſich nach Außen ſowohl, als nach Innen. Nach Außen erkämpft es ſich die Grenzen ſeines Landes und ſeine Anerkennung von andern Völkern; nach Innen ſorgt es für die Bedürfniſſe des Lebens, wozu es, weil das Leben praktiſcher Natur iſt, Kunſt, aber blos mechaniſche Kunſt nöthig hat. Das äußerliche Leben hängt noch mit dem natürlichen Gefühle des Bedürfniſſes und des Triebes zuſammen, und deshalb auch die mechaniſche Kunſt. Es kommt hier noch nicht auf die Form an, ſondern das Werk gilt nur als Mittel zum Zwecke, und iſt, je mehr es demſelben gemäß iſt, deſto nützlicher und tauglicher. Die Kunſt und Bildung iſt aber noch zurück, ſo lange das Werk nicht ſich ſelbſt der Zweck iſt und ſich nicht als Zweck darſtellt. So iſt die Kunſt, Eiſenbahnen zu bauen, zwar eine nützliche Kunſt und Erfindung, aber doch, wie alle die anderen auf die Bedürftigkeit des Lebens ſich beziehenden Künſte, gleichfalls ſehr untergeordneter Natur. Erſt wenn die Kunſt aufhört, mechaniſch und praktiſch zu

ſeyn, wenn ſie ſchöne Kunſt wird, geht die Bildung vorwärts:

„Auf den Stapel ſchüttet die Ernten der Erde der Kaufmann,
„Was dem glühenden Strahl Afrika's Boden gebiert,
„Was Arabien kocht, was die äußerſte Thule bereitet,
„Hoch mit erfreuendem Gut füllt Amalthea das Horn.
„Da gebiert das Glück dem Talente die göttlichen Kinder;
„Von der Freiheit geſäugt wachſen die Künſte der Luſt."

Die ſchöne Kunſt erſchafft Werke über allen Nutzen erhaben; denn ſie gehört dem freien Geiſte an, welcher zugleich das ſchöpferiſche Princip der Wiſſenſchaft iſt. Die Wiſſenſchaft läßt eben ſo wenig, wie die ſchöne Kunſt, die Natur äußerlich und praktiſch, ſondern macht ſie theoretiſch, zum Gegenſtande freier Unterſuchung; die Natur wird durch Kunſt und Wiſſenſchaft zum Geiſte verklärt. Die Betrachtung der Kunſt führt den Dichter wie von ſelbſt auf die Wiſſenſchaft:

„Aber im ſtillen Gemach entwirft bedeutende Zirkel
„Sinnend der Weiſe, beſchleicht forſchend den ſchaffenden Geiſt."

Der Menſch kann, zur Freiheit erwacht, dieſe ſeine Freiheit mißbrauchen. Wie die Natur iſt auch das Menſchenleben geſetzlich beſtimmt, aber der Freiheit wegen veränderlich; wogegen die Natur, in welcher Alles nothwendig beſtimmt iſt, unveränderlich bleibt. Die Natur kann nicht außer dem Geſetze ſeyn, kann nicht über das Geſetz hinaus, ſie iſt durch und durch geſetzlich. Aber der Menſch und nur der Menſch kann das Geſetz übertreten, weil er frei iſt:

„Freiheit ruft die Vernunft, Freiheit die wilde Begierde,
„Von der heil'gen Natur ringen sie lüstern sich los."

Die Freiheit der Begierde ist aber, wie der Dichter sie vorstellt, zerstörend, indem sie die Sitten und Einrichtungen des Lebens, die dem Menschen zur andern Natur geworden sind, auflöst. Die Scham vor dem Gesetze entflieht, wenn der natürliche Wille losbricht, wenn der Eigenwille aus dem geselligen Menschenleben zur Natur zurückkehren will. Die Natur, zu welcher er zurückkehrt, ist die unheilige Natur, die mit der wahren Freiheit im Widerspruche ist; heilig ist sie, wenn der Mensch zu ihr nicht als solcher zurückkehrt, sondern sie zum Geiste erhebt und in seine Freiheit aufnimmt.

Hin und wieder werden diese Betrachtungen des Dichters über das Leben von seiner Sympathie mit der Natur unterbrochen. Erst am Schlusse des Ganzen kehrt sein Gemüth zum unmittelbaren Naturgefühle zurück. Wie im Anfange schaut er zuletzt wieder die Ruhe an, nachdem er die Einheit des Menschen mit der Natur betrachtet, seine Entfremdung von ihr und den Wechsel des Menschenlebens vorgestellt hat:

„Ewig wechselt der Wille den Zweck und die Regel, in ewig
„Wiederholter Gestalt wälzen die Thaten sich um.
„Aber jugendlich immer, in immer veränderter Schöne
„Ehrst du, fromme Natur, züchtig das alte Gesetz;
„Immer dieselbe, bewahrst du in treuen Händen dem Manne,
„Was dir das gaukelnde Kind, was dir der Jüngling vertraut,
„Nährest an gleicher Brust die vielfach wechselnden Alter;
„Unter demselben Blau, über dem nämlichen Grün
„Wandeln die nahen und wandeln vereint die fernen Geschlechter,
„Und die Sonne Homers, siehe! sie lächelt auch uns."

Schiller hielt den Spaziergang, früher „Elegie" überſchrieben, für eins ſeiner gelungenſten Gedichte. Es warte nicht erſt, ſchrieb er an Humboldt, die Stimmung ab, worin es gefalle, ſondern bringe dieſelbe hervor, was doch wohl das ſicherſte empiriſche Kriterium für die Güte eines Gedichtes ſeyn dürfe. Die Elegie gefalle in jeder Gemüthslage, was ihm in dieſem Maße mit keinem ſeiner anderen Gedichte begegnet ſey; er beſinne ſich auf daſſelbe immer mit Vergnügen, und nicht mit einem müßigen, ſondern wirklich ſchöpferiſchen Vergnügen, indem es ſeine Seele zum Hervorbringen und Bilden anrege. Sein Dichtertalent habe ſich in dieſem Stücke erweitert und in keinem ſo ſehr das Gemüth als eine Kraft gewirkt, und ſey der Gedanke ſo poetiſch durchgeführt worden; die Phantaſie würde darin von der Anſchauung der Natur getragen und die Gedanken lieſen an derſelben fort. Der gute Eindruck, welchen die Elegie überall machte, dürfte gleichfalls ein Maßſtab für ihren Werth ſeyn: Herder, Goethe, Meyer wurden ungewöhnlich davon ergriffen. Man würde beinahe eine vollſtändige Repräſentation des Publikums herausbringen, wenn man Humboldt, deſſen Frau und Körner dazu nähme. Humboldt wurde unter allen Gedichten Schillers ohne Ausnahme am meiſten von der Elegie angezogen. Er fand darin den reichſten Stoff, und nach ſeiner Anſicht der Dinge denjenigen, welcher ihm am meiſten am Herzen lag. Es wäre darin das Höchſte, was ein Menſch zu denken vermöchte, Natur und Menſchenleben, in Eins vereinigt und verknüpft. Insbeſondere gefielen ihm die ſo wahren, ſchönen und erſchöpfenden Bilder; auch bewunderte er die lebendige

Einheit und Durchdringung des Stoffs und der Form. Erst und zuletzt die große Natur, in der Mitte die menschliche Kunst, zunächst an der Hand der Natur und dann sich selbst überlassen. Anfangs lade die Phantasie freundlich ein, aber das Schauervolle der darauf folgenden Veränderungen bereite zu größerem Ernste vor und mache die Folge noch überraschender. So lange der Mensch in großer Einfachheit der Natur getreu bleibe, brauche sich der Blick nicht auf einzelne Gegenstände zu verbreiten. Mit der Bildung aber, die nun folge, müsse sich die Aufmerksamkeit auf die mannichfaltigsten Gegenstände des gebildeten Lebens und ihrer vielfachen Wechselwirkungen zerstreuen. Der Blick auf das letzte Ziel der Menschheit, auf die Sittlichkeit, sammle den herumschweifenden Geist wieder auf einen Punkt, indem er bei der Verwilderung des Menschen zur rohen Natur wieder in sich zurückkehre und die Auflösung des Widerstreits in einer Idee aufzusuchen getrieben werde. Nur konnte Humboldt sich nicht in das frühe Ausgehen von sinnlichen Gegenständen finden; aber Schiller vertheidigte sich dagegen mit den Worten, daß das Gemüth nicht eher in sich selbst versinken dürfe, bis das Verderben angehe, und die Natur auf einmal als Wildniß dastehe. Er hätte vielleicht noch mehr aus der sinnlichen Anschauung nehmen können, womit denn jede Spur eines Plans verschwunden wäre.

Herder betrachtete die Elegie als eine Welt von Scenen, als ein fortgehendes, geordnetes Gemälde aller Scenen der Welt und Menschheit. Wenn sie gedruckt sey, schrieb er an Schiller, wolle er sie an die Wand schlagen, und sie solle ihm eine Landcharte seyn. Der

Faden, der durch das Labyrinth führe, sey zwar sehr leise gezogen, man komme indessen mit ihm durch. Die Verse fand er sehr gut gearbeitet, und die Sprache nannte er ungeheuer glücklich. Die wildesten Stellen wären bis zum Erschüttern wahr und so neu gesagt.

Auch der Coadjutor von Dalberg, nachmaliger Fürst Primas, fand die Elegie höchst malerisch, rührend und geistvoll. Es dünkte ihm, sie erstiege allmälig die Höhen des lyrischen Gesanges, welcher im gedrängten Blicke das Unermeßliche darbietet und dann den rauschenden Strom über Klippen und Felsen hinabstürzt; aber bald lenkte der sanftere Pfad wieder in das mildere begrenzte Thal der Elegie zurück.

„Das Lied von der Glocke"

ist das Lied vom Leben. Unser Gemüth wird darin gleichfalls, wie in der Elegie, durch mancherlei Stimmungen hindurchgeführt. In der Elegie knüpfte sich die lyrische Betrachtung an die Naturanschauung, aber in dem Liede von der Glocke rufen Töne dieselbe hervor. Der Ton gehört der Empfindung an, geht auf's Innere, ist nicht so äußerlich, wie die Anschauung, sondern bringt in die Seele. Wie deshalb in der Elegie die Anschauung, das Objektive, ist in der Glocke die Empfindung, das Subjektive, das Princip. Aus diesem Grunde ist in jener vorzugsweise die antike Welt der Inhalt, während in dieser mehr die moderne Welt und ihr Leben hervortritt. Darum auch die größere Lebendigkeit und Beweglichkeit in dem Liede von der Glocke, und der Wechsel des Sylbenmaßes, welcher in der Elegie nicht gefunden wird.

Unſer Dichter hat mit der Ueberſchrift zugleich den Text des Liedes angegeben: „Vivos voco. Mortuos plango. Fulgura frango,“ Worte, die man an der großen Glocke im Münſter zu Schaffhauſen lieſt. Sie drücken kurz die Bedeutung der Glocke für das Menſchenleben aus. Die Glocke tönt in's allgemeine Leben hinein und mahnt uns daran, daß wir Glieder einer höheren Gemeinſchaft ſind. In den Wochentagen dienen wir der Noth, aber an Sonn- und Feiertagen machen wir uns frei von endlichen Zwecken. Dieſe Empfindung für höhere Zwecke ſchließt der Ton der Glocke in unſerm Gemüthe auf.

Die Glocke hängt hoch im Thurme des Doms. Dieſer ſteigt mit ſeinen Fenſtern und Spitzbögen in die Höhe, die Säulen und Säulenwände ſchießen ſchlank empor, bis ſie auseinander ſchlagen und ſich veräſteln, um das Dach zu wölben. Der Dom vereinigt alle Künſte in ſich; Skulptur und Malerei ſchmücken Säulen und Altäre, und Muſik ertönt in ſeinem Innern. Gemalte Fenſter halten das äußere Tageslicht ab und werfen farbige Lichter in ſeinen inneren Raum zurück. Er iſt deshalb ganz dazu gemacht, uns innerlich zu ſtimmen, indem er alle Aeußerlichkeit der Natur und ihrer Anſchauung entfernt. Dies ganze, große, ſchön-erhabene Kunſtwerk iſt ein Sinnbild des zum Himmel ſtrebenden Geiſtes. Wegen dieſer Innerlichkeit der Empfindung, die er anregt, darf die Glocke, deren Ton gleichfalls auf das Innere geht, nicht fehlen.

Im Dome iſt Alles, was den Menſchen umgibt, ſeiner Hände Werk, nichts unmittelbar Natürliches mehr;

die äußere Natur und ihre Anſchauung iſt in den innern Sinn des Bildens zurückgenommen:

„Das iſt's ja, was den Menſchen zieret,
„Und dazu ward ihm der Verſtand,
„Daß er im innern Herzen ſpüret,
„Was er erſchafft mit ſeiner Hand."

In der Elegie war die Ruhe der Natur die Grundlage, in der Glocke iſt dieſe die Thätigkeit und Arbeit. Die Betrachtung des Lebens geht an der Arbeit des Guſſes der Glocke fort; Meiſter und Geſellen ſind damit ſo weit vorgerückt, daß die Form der Glocke, aus Lehm, Ziegelſteinen und Thon gebrannt, ſchon in der Erde feſtſteht und vor dem Ofen in der Dammgrube aufgerichtet iſt. Die Glockenſpeiſe, aus Zinn, Kupfer und Meſſing gemiſcht, fängt nach und nach an, flüſſig zu werden. So bereitet ſich Alles zum Guſſe vor:

„Was in des Dammes tiefer Grube
„Die Hand mit Feuershülfe baut,
„Hoch auf des Thurmes Glockenſtube,
„Da wird es von uns zeugen laut.
„Noch dauern wird's in ſpäten Tagen
„Und rühren vieler Menſchen Ohr,
„Und wird mit dem Betrübten klagen
„Und ſtimmen zu der Andacht Chor.
„Was unten tief dem Erdenſohne
„Das wechſelnde Verhängniß bringt,
„Das ſchlägt an die metallne Krone,
„Die es erbaulich weiter klingt."

Die Glocke begleitet den Wechſel des Lebens mit ihren Tönen. Es gibt keinen ſolchen Wechſel, worin nicht der göttliche Wille erkennbar wäre. So knüpft die Glocke die ſinnliche Welt an die überſinnliche an.

Immer fließender wird die Maſſe, nachdem die Flamme von den Arbeitern genöthigt worden, in den Ofen durch den Schwalch hineinzuſchlagen. Weiße Blaſen ſpringen ſchon, was ein Zeichen iſt, daß bereits die ganze Maſſe im Fluſſe iſt. Sie ſchütten Aſchenſalz, Pottaſche hinein, um das Schmelzen des Metalls noch mehr zu befördern, und reinigen die Maſſe vom Schaum, damit die Glocke deſto voller und reiner erklingen möge. Die Bedingungen, unter denen die Glocke werden kann, gehen immer mehr in Erfüllung.

Es iſt mit Allem nicht anders. Was in's Daſein treten und zum Bewußtſein kommen ſoll, muß einen Anfang nehmen. Auch der Menſch nimmt in der Welt einen Anfang, natürlich und geiſtig. Deshalb tönt ihm die Glocke bei ſeiner Geburt, zum Zeichen, daß er nicht blos natürlich geboren iſt:

„Denn mit der Freude Feierklange
„Begrüßt ſie das geliebte Kind
„Auf ſeines Lebens erſtem Gange."

Das Kind zieht ſich an der Mutterliebe groß und wird immer größer. Es fängt zu ſpielen an und miſcht ſich bald unter die anderen Kinder. Aber Kinderſpiel und Jugendzeit dauert nicht lange:

„Die Jahre fliehen pfeilgeſchwind.
„Vom Mädchen reißt ſich ſtolz der Knabe,
„Er ſtürmt in's Leben wild hinaus,
„Durchmißt die Welt am Wanderſtabe."

Erſt ſpielen Knabe und Mädchen aus Sympathie mit einander, ſie vertragen ſich. Sobald ſie größer werden, halten ſie ſich mehr zu ihres Gleichen. Das

iſt die Zeit der Freundſchaft. Unterdeſſen wird das Mädchen eine Jungfrau, und der Knabe ein Jüngling. Nun iſt die Sympathie wieder da, ſie fühlen Liebe:

„Und herrlich, in der Jugend Prangen,
„Wie ein Gebild aus Himmels-Höhn,
„Mit züchtigen, verſchämten Wangen
„Sieht er die Jungfrau vor ſich ſtehn.
„Da faßt ein namenloſes Sehnen
„Des Jünglings Herz, er irrt allein,
„Aus ſeinen Augen brechen Thränen,
„Er flieht der Brüder wilden Reihn;
„Erröthend folgt er ihren Spuren,
„Und iſt von ihrem Gruß beglückt,
„Das Schönſte ſucht er auf den Fluren,
„Womit er ſeine Liebe ſchmückt.
„O! zarte Sehnſucht, ſüßes Hoffen,
„Der erſten Liebe goldne Zeit,
„Das Auge ſieht den Himmel offen,
„Es ſchwelgt das Herz in Seligkeit.
„O! daß ſie ewig grünen bliebe
„Die ſchöne Zeit der jungen Liebe!“

Die Pfeifen bräunen ſich, das Metall wird immer flüſſiger und zum Guſſe geſchickter. Die Arbeiter tauchen ein Stäbchen hinein, was ſchon überglaſt herauskommt. Sie laſſen Etwas von der Maſſe erkalten, um den Bruch derſelben zu prüfen. Es hält die Probe, indem die Zacken des Bruches weder zu groß, noch zu klein ſind. Dieſe Miſchung, worin von keinem Metall weder zu viel noch zu wenig iſt, muß einen guten Klang geben.

„Drum prüfe, wer ſich ewig bindet,
„Ob ſich das Herz zum Herzen findet!
„Der Wahn iſt kurz, die Reu' iſt lang.“

Liebe iſt Neigung, Leidenſchaft, und deshalb nicht ſo proſaiſch, daß ſie gleich prüfte. Sie iſt aber kein Kinderſpiel mehr, das Knaben und Mädchen zuſammenbringt, ſondern Ernſt. Die Liebenden verloben ſich und verbinden ſich für's Leben.

„Lieblich in der Bräute Locken
„Spielt der jungfräuliche Kranz,
„Wenn die hellen Kirchenglocken
„Laden zu des Feſtes Glanz."

Es iſt wieder die Glocke, welche zum Feſte im Dome ladet, wo ſie eingeſegnet werden. Nun haben ſie den ernſteſten aller Schritte im Leben gethan. Die Frau hat den Jüngling zum Manne gemacht, er kann deshalb nicht mehr in die Welt hinaus; er bleibt daheim und ſchafft, was er kann. Die Sorge für Haus und Hof, welche die Frau mit ihm theilt, mehrt ſich, und auch der Beſitz und das Eigenthum. Der Sinn zieht ſich immer mehr in Hab' und Gut hinein. Das Gefühl des Beſitzes macht ſicher und wohl gar übermüthig —

„Doch mit des Geſchickes Mächten
„Iſt kein ew'ger Bund zu flechten,
„Und das Unglück ſchreitet ſchnell."

Nun kann der Guß der Glocke beginnen. Sie ſtoßen den Zapfen heraus und laſſen das Metall durch die Rinne in die Form laufen. Sie beten einen frommen Spruch, damit kein Unglück geſchehe. Denn das Element bringt, ſich ſelbſt überlaſſen, Unheil und Verderben. Es iſt zwar Bedingung für alles natürliche Daſein und Leben, aber auch zehrende Macht. Aus der Wolke ſtrömt Segen auf das Land, aber auch der Blitz zuckt

aus der Wolke und zündet. Dann ſchreckt uns die Glocke auf aus der Sicherheit des Lebens, nicht durch harmoniſches Geläute, ſondern durch einförmige, haſtig auf einander folgende Klänge in immer ſchnelleren Pauſen. Das ganze Gemeinweſen iſt in Gefahr. Alles läuft und rennt, um mit zu helfen, wo die Gefahr am größeſten iſt. Und wen auch das Unglück trifft, der kann ſich noch glücklich preiſen, wenn nur, nachdem ſein Hab und Gut in Feuer aufgegangen iſt, keiner der Seinigen fehlt, zu welchen er ein allgemein geiſtiges Verhältniß hat, kein partikuläres, wie zu Beſitz und Eigenthum.

Der Menſch wird ſchon von ſelbſt, von Natur, dem Irdiſchen entrückt. Alsdann tönt wieder die Glocke ſchwer und bange vom Dome herab. Ihre Töne begleiten den Menſchen, ſo lange er lebt, von der Geburt bis zum Tode.

Der Guß iſt gelungen, und die Glocke abgekühlt. Mit der Vollendung der Arbeit hört die lyriſche Betrachtung des natürlichen Verlaufs des Lebens und des Wechſels auf, welchen daſſelbe herbei führt. Das Leben des einzelnen Menſchen in der Familie, in ſeinen bürgerlichen Verhältniſſen tritt zurück. Das Weltleben tritt hervor.

Wenn der einzelne Menſch ſtirbt, ſo geht darum die Welt ihren Gang fort. Die Ordnung der Welt und des Lebens iſt an den Einzelnen nicht geknüpft. Das Menſchenleben im Volke, im Staate iſt ein geiſtiger Organismus, ein gegliedertes Leben. Alles iſt in dieſem Reiche gegenſeitiger Rechte und Pflichten geſetzlich beſtimmt. Aber der Menſch iſt, indem er im Volke, im Staate lebt, ein freies Individuum und

weiß ſich als ſolches. Um dieſer ſeiner Selbſtheit und Freiheit willen kann er ſich dem Geſetze und der Ordnung entziehen, kann dieſe ſtören:

„Weh, wenn ſich in dem Schooß der Städte
„Der Feuerzunder ſtill gehäuft,
„Das Volk, zerreißend ſeine Kette,
„Zur Eigenhülfe ſchrecklich greift!
„Da zerret an der Glocke Strängen
„Der Aufruhr, daß ſie heulend ſchallt,
„Und, nur geweiht zu Friedensklängen,
„Die Loſung anſtimmt zur Gewalt.
„Freiheit und Gleichheit hört man ſchallen.“ —

Freiheit und Gleichheit iſt Freiheit ohne Ordnung und Geſetz, welche Freiheit ſich geltend macht, ſobald Recht und Geſetz, anſtatt als eine Wohlthat, vielmehr als eine Feſſel empfunden wird, in welche der freie Geiſt eingeengt ſey. In dem Wahne, als wäre alles Recht ein unbefugtes Vorrecht, was dem Geiſte und ſeiner Freiheit zuwider ſey, wirft ſie alle Ordnung über den Haufen und verbreitet Schrecken um ſich her.

„Gefährlich iſt's, den Leu zu wecken,
„Verderblich iſt des Tigers Zahn;
„Jedoch der ſchrecklichſte der Schrecken
„Das iſt der Menſch in ſeinem Wahn.“

Wenn kein Menſch vor dem andern Etwas voraus haben ſoll, ſo iſt kein Stand und Eigenthum möglich. Solche Freiheit und Gleichheit führt zum Sanculottismus, zur allgemeinen Lumperei. Erſt dann ſind die Menſchen einander gleich, wenn ſie Nichts ſind und Nichts haben. Um die erſehnte Gleichheit zu verwirklichen, wurde in der franzöſiſchen Revolution Alles zerſtört; ſelbſt das Leben mußte dieſer Freiheit und Gleich-

heit gefährlich ſeyn. Denn in jedem Menſchen, indem er nur lebte, war die Möglichkeit der Ungleichheit. Er war deshalb verdächtig; er konnte den Andern über den Kopf wachſen, wo dann die Ungleichheit wieder da wäre. Sollte daher die reine Gleichheit möglich ſeyn, ſo mußte ſelbſt jene Möglichkeit unmöglich gemacht werden. Es blieb daher nichts Anderes übrig, als der Tod, um die Möglichkeit aller Ungleichheit ein für allemal zu beſeitigen. Erſt der Tod macht Alles gleich. Aber vor dieſer Gleichheit erſchrak der Menſch, die Zeit der Freiheit und Gleichheit war die Schreckenszeit.

Die Freiheit ohne Recht und Geſetz, ohne Sitte und Religion, iſt der Tod alles Lebens. Das Leben kann ohne Ungleichheit nicht ſeyn, ohne Unterſchied des Standes und der Verhältniſſe nicht beſtehen. In der Welt iſt Ungleichheit aller Art, die nur im Glauben, in der Religion, ein Ende nimmt. Dieſe Gleichheit iſt die Gleichheit vor Gott, die wahre Gleichheit, welche die Ungleichheit in der Welt nicht aufhebt und zerſtört, ſondern trägt. Im Glauben, in der Religion hört aller Zwieſpalt des Lebens auf; Friede und Eintracht herrſcht:

„Herein, herein!
„Geſellen alle, ſchließt den Reihn,
„Daß wir die Glocke taufend weihn,
„Concordia ſoll ihr Name ſeyn:
„Zur Eintracht, zu herzinnigem Vereine
„Verſammle ſie die liebende Gemeine.“

Lange hatte Schiller ſich mit dem Liede von der Glocke herumgetragen, bis er es zu Ende brachte. Er erwartete beſondere Wirkung von dieſem Liede, worin er ſich auch nicht täuſchte. Als er noch in Rudolſtadt

war, ging er oft nach einer Glockengießerei vor der Stadt ſpazieren, um von dieſem Geſchäfte eine Anſchauung zu haben. Er geſtand ſelbſt, daß, warum er ſich ſo lange Zeit mit der Glocke herumgetragen, daran die vielen verſchiedenen Stimmungen ſchuld wären, die er gebraucht, und die große Maſſe, die er zu verarbeiten gehabt, worauf Goethe äußerte, daß die Glocke nur um deſto beſſer klingen dürfte, als das Erz länger im Fluſſe erhalten und von allen Schlacken gereinigt worden ſey.

Humboldt ſah in der Glocke die wundervollſte Beglaubigung des vollendeten Dichtergenius. In keiner Sprache wüßte er ein Gedicht, das in einem ſo kleinen Umfange einen ſo weiten poetiſchen Kreis eröffnete, die Tonleiter aller tiefſten menſchlichen Empfindungen durchginge und auf lyriſche Weiſe das Leben mit ſeinen wichtigſten Ereigniſſen und Epochen ein durch natürliche Grenzen umſchloſſenes Epos zeigte. Die dichteriſche Anſchauung würde aber noch dadurch vermehrt, daß jenen der Phantaſie von ferne vorgehaltenen Erſcheinungen ein als unmittelbar wirklich geſchilderter Gegenſtand entſpräche und die beiden ſich dadurch bildenden Reihen zu gleichem Ende parallel neben einander fortliefen. Es dürfte ſchwerlich an Schilderungen höchſter Lebendigkeit viel übertroffen werden, wo kurz angedeutete Züge das ganze Bild hinſtellten, alle Vorfälle des menſchlichen und geſellſchaftlichen Lebens durchgegangen würden, die aus jedem entſpringenden Gefühle ausgedrückt wären, und das Alles ſymboliſch an die Töne der Glocke hefteten, deren fortlaufende Arbeit die Dichtung in ihren verſchiedenen Momenten begleitete.

In Betreff des Liedes von der Glocke äußerte Jean Paul, daß, wenn die Romantik Mondſchein wäre, ſo wie die Philoſophie Sonnenlicht, Schiller über die beiden Enden des Lebens und Todes, in die beiden Ewigkeiten, in die Welt vor uns und in die Welt hinter uns, kurz über die unbeweglichen Pole der beweglichen Welt ſeinen dichteriſchen Schein würfe, indeß er über der Mitte der Welt mit dem Tageslichte der Reflexions-Poeſie ſtünde; wie die Sonne nur an beiden Polen wechſelnd nicht unterginge und den ganzen Tag wie ein Mond ſchimmerte. Bei der Glocke wäre ſchon die Wahl eines romantiſchen Aberglaubens romantiſch, welcher den Guß der Glocken als der heiligſten Werkzeuge, die uns aus dieſer Welt in die andere riefen und uns in der jetzigen immer auf Herkules Scheidewegen anredeten, gewöhnlich von feindſeligen Geiſtern bekämpft angenommen.

Von der Glocke glaubt die Staël, daß man die mächtigen Gedanken, die ſchönen und anziehenden Bilder der großen Zeitabſchnitte des menſchlichen Lebens, wohl im Franzöſiſchen wiedergeben könne, aber es unmöglich ſey, diejenigen Strophen nachzuahmen, welche in kurzen Verſen und aus wenigen Worten zuſammengeſetzt, durch ihren dahineilenden bizarren Klang die verdoppelten Schläge und ſchnellen Schritte der Arbeiter beinahe hören ließen. Die durchgehende Kürze des Metrums veranſchaulichte die Thätigkeit der Arbeiter, und die zwar gemäßigte, aber fortgeſetzte Kraftanſtrengung, welche in materieller Beſchäftigung verweilte; eben ſo ſehr aber hörte man neben dieſen ſtarken und

rauhen Tönen, die ätherischen Gesänge des Enthusiasmus und der Melancholie.

Man versuchte damals die Glocke mit allem Apparat des Gusses und der fertigen Darstellung öfters zu geben. Es geschah auch wirklich, wie Goethe uns erzählt, nachdem sie als Didaskalia längst versucht worden. Die ganze Theatergesellschaft wirkte mit, der eigentliche dramatische Kunst- und Handwerkstheil fiel dem Meister und den Gesellen zu, die übrigen lyrischen Theile wurden an die männlichen und weiblichen Glieder von dem Aeltesten bis zum Jüngsten vertheilt und Jedem charakteristisch angeeignet.

Von „Falk über Goethe" erfahren wir, daß eine Darstellung in diesem Sinne Goethe und Schiller bald entzweit hätte. Es versammelte sich damals in Weimar wöchentlich einmal im Goethe'schen Hause ein Zirkel von auserlesenen Männern und Frauen. Die Gesellschaft spielte Ritter und Fräulein, die Ritter waren Goethe, Schiller und Meyer. Sie hatten die Pflicht, nach alter Ritterweise die Vorzüge ihrer Damen zu besingen. Da kam Kotzebue einmal wieder nach Weimar. Ein neuer Artikel wurde den Statuten der Gesellschaft hinzugefügt: „daß Niemand weder einen Einheimischen, noch einen Fremden in diesen geschlossenen Zirkel mitbringen solle, wenigstens nicht ohne vorangegangene allgemeine Zustimmung der übrigen Mitglieder." In Weimar zu seyn und nicht in diesen Zirkel aufgenommen zu werden, mußte für Kotzebue als ein Ehrenpunkt gelten. Ueberdies hatte Goethe seine Eitelkeit scherzhaft verletzt. Neben dem weltlichen Hofe des Kaisers zu Japan besteht nämlich auch ein geistlicher Hof

des Dalai-Lama. Nun hatte Goethe geſagt; „es helfe dem Kotzebue zu Nichts, blos an dem weltlichen Hofe zu Japan aufgenommen zu ſeyn, wenn er ſich nicht auch zugleich bei dem geiſtlichen Hofe daſelbſt einen Zutritt zu verſchaffen wiſſe.“ Kotzebue, darüber erbittert, ſuchte dem Goethe'ſchen Zirkel gegenüber einen andern zu bilden. Schillern hatte man dazu auserkoren, demſelben vorzuſtehen. Umſtände begünſtigten ihn, da mehrere Damen des Goethe'ſchen Zirkels ſelbſt um Aufnahme Kotzebue's in die Geſellſchaft nachgeſucht hatten, darauf Goethe aber verdrießlich ſich folgender Maßen erklärte: „den einmal als gültig anerkannten Geſetzen müſſe man wohl treu bleiben; wo nicht, ſo ſolle man lieber die ganze Geſellſchaft aufgeben, was vielleicht auch um ſo räthlicher ſey, da eine zu lange fortgeſetzte Treue für die Damen allerdings etwas Beſchwerliches, wo nicht gar Langweiliges mit ſich führe.“ Dazu kam noch, daß der Aufführung der Jungfrau von Orleans in Weimar ganz unerwartet einige Hinderniſſe in den Weg gelegt wurden, und Schiller nach Leipzig reiſen mußte, um dies Stück aufzuführen. Nun machte Kotzebue den Plan, Schillern als Dichter auf dem neuen weimariſchen Stadthauſe zu krönen. Scenen aus Don Karlos und der Jungfrau ſollten vorangehen. Sie ſollten, im Koſtüme der handelnden Perſonen geſprochen, nicht nur dem Ganzen zur Einleitung dienen, ſondern auch die Gemüther, auf den Hauptſchlag, der ſie erwartete, gehörig ſtimmen und vorbereiten. Damen aus dem Goethe'ſchen Zirkel übernahmen freiwillige Rollen. Sophie Mereau ſollte das Lied von der Glocke recitiren. Kotzebue ſelbſt wollte zweimal er-

ſcheinen, als Vater Thibaut in der Jungfrau und dann als Meiſter Glockengießer. Er hatte alſo in dieſer Rolle die aus Pappe verfertigte Form der Glocke mit dem Hammer entzwei zu ſchlagen. Alsdann gelangten die Zuſchauer, wie dort zur Anſchauung des blanken Kerns, welcher den Metallguß in ſich ſchloß, hier zur Anſchauung des Hauptmoments, worauf das Ganze klüglich berechnet war. Sobald nämlich der Meiſter Glokkengießer den letzten Streich an ſeiner Glocke gethan, ſollte die Form plötzlich zerſpringen und alsdann überraſchend Schillers Büſte zum Vorſcheine kommen, und Schiller ſelbſt von zarten Händen gekrönt werden. Der zur Aufführung beſtimmte Tag rückte immer näher, und der in ſolchen Stücken äußerſt gefällige Wieland hatte ſeiner Einladung zugeſagt. Schiller war auf das Verbindlichſte angegangen worden, ſagte jedoch wenige Tage zuvor in Goethe's Hauſe: „Ich werde mich wohl krank ſchreiben", worauf Goethe ſchwieg. Die Büſte Schillers von Dannecker auf der Bibliothek ſollte zur Verherrlichung der Feier dienen. Man ſchrieb deshalb an Meyer, erhielt aber zur Antwort: „die Jedermann bekannten Vorſchriften der Bibliothek erlaubten es durchaus nicht, ein Kunſtwerk von ſolchem Werthe an Orten und Tagen, wo es in der Regel immer etwas tumultuariſch zuzugehen pflege, der Gefahr einer Beſchädigung auszuſetzen. Zu dem entſtehe, was den guten Geſchmack anbelange, noch die Frage, ob ſich Schiller durch eine Darſtellung ſeiner Idee von der Glocke in Pappe auch wirklich ſo geehrt fühlen dürfe, wie man zu erwarten ſcheine." Das war aber nur der erſte Strich durch die Rechnung. Der zweite war, daß

auch der regierende Bürgermeiſter der Stadt das Geſuch um den Saal des neuen Stadthauſes mit den Worten ablehnte: „das Aufſchlagen des Theaters im neuen Saale des Stadthauſes ſey ſchlechterdings nicht zuläſſig; Wände, Decken und der neugelegte Fußboden würden zu ſehr darunter leiden: man bedauere darum recht ſehr, in dieſem Falle nicht dienen zu können.“ Alle Gegenvorſtellungen und Zuſicherungen von Schadenerſatz bei etwa eintretenden Unglücksfällen konnten den Starrſinn des Bürgermeiſters nicht beugen. Den rührendſten Bitten ſetzte er die ſtrenge Erfüllung ſeiner Pflichten mit der größten Faſſung entgegen. Eine von den Damen machte auf die ganze Geſchichte ein Gedicht, aus welchem wir einige Verſe herausheben:

„Die Arbeitsleute ſtehn verdroſſen;
„Denn, ach! der Stadtſaal iſt geſchloſſen.
„Es hilft kein Drohen und kein Flehn,
„Man will Thaliens Kunſt nicht ſehn;
„Ach! von Sophiens Silberton
„Iſt fürderhin nun nicht die Rede;
„Die Glockengießerei ſteht öde,
„Und ſtatt des Friedens waltet Fehde!
„Die edle Form zerſpringt im Sand;
„Sie wird Discordia genannt.“

Auch A. W. v. Schlegel hat kritiſche, epigrammatiſche Gedichte auf die Glocke gemacht. Sie mögen hier zum Spaß ihre Stelle finden. Schiller habe unverzeihlicher Weiſe den Hauptpunkt vergeſſen, daß die Glocke einen Klöpfel haben müſſe. Schlegel machte darum ein Gedicht auf den Klöpfel.

1.

A propos de cloches.

„Wenn Jemand ſchwatzt die Kreuz und Quer
„Was ihm in Sinn kommt ungefähr,
„Sagt man in Frankreich wohl zum Spotte:
„Le bavarde à propos de bottes.“
„Bei uns wird nun das Sprichwort ſeyn:
„Dem fällt bei Glocken Vieles ein.
„Der Dichter weiß in's Glockengießen
„Das Loos der Menſchheit einzuſchließen.
„Er bricht die ſchönen Reden, traun!
„Vom Glockenthurm und nicht vom Zaun.“

2.

Kritik eines Küſters.

„Mein ich bitt, daß wir unſere Glocken ſampt yhren
„Klöpfeln haben möchten. — — Date nobis glockas
„nostras, nostra Tiatina, Tiatina.“

Fiſchart
in ſeiner Geſchichtsklitterung nach Rabelais.

„Wir Küſter, würd'ger Herr, ſind hoch erfreut,
„Daß Sie ſo ſchön der Glocken Lob geſungen;
„Es hat uns faſt wie Feſtgeläut geklungen.
„Nur haben Sie ſich etwas weit zerſtreut
„Und doch dabei den Hauptpunkt übergangen:
„Die Klöpfel mein' ich, die darinnen hangen.
„Denn ohne Zung' im Munde, — mit Reſpekt
„Zu ſagen, — müßte ja der Pfarrer ſelbſt verſtummen.
„So, wenn kein Klöpfel in den Glocken ſteckt,
„Wie ſehr man auch am Seile zerrt und reckt,
„Man bringt ſie nicht zum Bimmeln und zum Brummen.“

3.

Der idealiſche Glockengießer.

„Nicht Zinn und Kupfer, nach gemeiner Weiſe,
„Rein, Wortgepräng' und Reim', mühſam in Eins verſchmelzt,
„Bis ſich die zähe Maſſ' in Strophen weiter wälzt:
„Das iſt im Glockenlied die edle Glockenſpeiſe.“

Das Leben entflieht und mit dem Leben entfliehen die Leiden und Freuden. Mögen wir demſelben den ſchönſten Inhalt geben, er ſchwindet mit dem Leben dahin. Die irdiſche vergängliche Welt kann das Letzte und Wahre nicht ſeyn. Das Gemüth unſers Dichters iſt deshalb voll

„Sehnſucht"

über ihre Wirklichkeit hinaus, nach einer idealen Welt hin. Er fühlt ſich in Thales Gründen, aus welchen er einen Ausweg finden möchte, ſchöne Hügel erblickend. Auf jenen Höhen möchte er ſich ergehen und die balſamiſche Luft athmen. Aber zwiſchen den Höhen und den Gründen brauſt ein Strom, auf welchem ein Nachen ohne Fährmann hin und herſchwankt. Er ſtürzt voll Muth und Vertrauen in denſelben:

„Du mußt glauben, du mußt wagen,
„Denn die Götter leihn kein Pfand;
„Nur ein Wunder kann dich tragen
„In das ſchöne Wunderland."

Er wandert als

„Pilgrim"

durch die Welt, dies Wunderland zu ſuchen, wo das Irdiſche himmliſch und unvergänglich ſeyn ſoll.

„Abend ward's und wurde Morgen,
„Nimmer, nimmer ſtand ich ſtill;
„Aber immer blieb's verborgen,
„Was ich ſuche, was ich will."

Wege bahnt er ſich über Berge und durch Schlünde, und Brücken über reißende Ströme. Er wirft ſich in einen Strom, der nach Morgen fließt, wohin das Wun-

derland liegen ſoll; der Strom treibt ihn auf's hohe Meer, und er kommt immer nicht zum Ziele; endlos liegt's vor ihm da:

„Ach, kein Steg will dahin führen,
„Ach, der Himmel über mir
„Will die Erde nicht berühren,
„Und das Dort iſt niemals Hier."

Ideal und Wirklichkeit, das Dort und Hier bleiben ewig auseinander.

„Die Ideale,"

welche er ſich macht, zerrinnen. Darüber klagt er, und gleich ihm hat gewiß Jeder in ſeinem Leben Urſache, von Herzen in dieſe Klagen einzuſtimmen:

„Erloſchen ſind die heitern Sonnen,
„Die meiner Jugend Pfad erhellt,
„Die Ideale ſind zerronnen,
„Die einſt das trunkne Herz geſchwellt;
„Er iſt dahin, der ſüße Glaube
„An Weſen, die mein Traum gebar,
„Der rauhen Wirklichkeit zum Raube,
„Was einſt ſo ſchön, ſo göttlich war."

Er erinnert ſich der Jugendzeit und ihrer holden Phantaſie, die, zur Natur ſich wendend, Alles belebte und beſeelte. Ihre Flügel trugen ihn in alle Höhen und Fernen, und ſie gebar Entwürfe jeglicher Art in ſeiner Seele. Noch voll Muth und ohne Sorgen blickte er in die Welt hinein, ſein Leben begleiteten die Genien Liebe, Glück, Ruhm und Wahrheit; doch umgaukelten ſie daſſelbe nur, und verloren ſich ſchon auf des Weges Mitte:

„Leichtfüßig war das Glück entflogen,
„Des Wiſſens Durſt blieb ungeſtillt,
„Des Zweifels finſtre Wetter zogen
„Sich um der Wahrheit Sonnenbild.

„Ich ſah des Ruhmes heil'ge Kränze
„Auf der gemeinen Stirn' entweiht;
„Ach! allzuſchnell nach kurzem Lenze
„Entfloh die ſchöne Liebeszeit."

Von all' den Idealen blieb Nichts, als die Freundſchaft und die Beſchäftigung:

„Von all' dem rauſchenden Geleite,
„Wer harrte liebend bei mir aus?
„Wer ſteht mir tröſtend noch zur Seite,
„Wer folgt mir bis zum finſtern Haus?
„Du, die du alle Wunden heileſt,
„Der Freundſchaft leiſe zarte Hand,
„Des Lebens Bürden liebend theileſt,
„Du, die ich frühe ſucht' und fand.

„Und du, die gern ſich mit ihr gattet,
„Wie ſie, der Seele Sturm beſchwört,
„Beſchäftigung, die nie ermattet,
„Die langſam ſchafft, doch nie zerſtört,
„Die zu dem Bau der Ewigkeiten
„Zwar Sandkorn nur für Sandkorn reicht,
„Doch von der großen Schuld der Zeiten
„Minuten, Tage, Jahre ſtreicht."

Der Jüngling hat ſeine Ideale: er hat ſich noch nicht in die feſte Welt, in die beſtehenden Verhältniſſe hineingelebt; darum iſt er für die Ideale begeiſtert und möchte ſie um alles gern verwirklicht ſehen. Aber er kann noch von Glück ſagen, wenn es ihm vergönnt iſt, ſie in eines Freundes Buſen auszuſchütten.

Die Beſchäftigung iſt das wahre Ideal, es ver-

söhnt mit der Wirklichkeit. Der Mensch muß sich selbst zu dem machen, was aus ihm werden soll. Die Wirklichkeit der Welt im Zeugnisse des Geistes verstehen zu lernen, darin und dafür arbeiten, ist der wahre Genius des Lebens. Und ihre Gestalten durch die schöne Phantasie innerlich wiederzubilden, ist das Ideal, was der Dichter verwirklicht hat, kein Schattenbild, kein Traum; es hat ihn im Leben nicht verlassen und zu dem Bau der Ewigkeiten mitgeholfen. Denn unsterblich ist seine Beschäftigung geworden, er hat nicht umsonst, sondern für sein Volk gearbeitet und hat demselben auf mannichfache Weise die Tiefen seines Geistes aufgeschlossen. Solche Beschäftigung ist ein Ideal, das Wirklichkeit hat.

Die Ideale, schrieb Humboldt an Schiller, trügen ganz das Gepräge der Stimmung an sich, in welcher sie, wie er ihm mitgetheilt, entstanden wären. Eine Wehmuth, die sich in Ruhe aufgelöst, wäre über das Ganze verbreitet, und die glänzenden und lebendigen Gestalten, welche die erste Hälfte aufstellte, thäten eine sehr gute Wirkung. Auch wären einzelne Stellen überaus glücklich. Dennoch hätte dieses Gedicht nicht ganz den Effekt auf ihn gemacht, wie die übrigen Gedichte, und auch auf seine Frau nicht. Die strengste Kritik müßte gestehen, daß es ein sehr schönes Gedicht wäre, und dies sagte ihm auch sein Gefühl. Nur vermißte er die gedrängte Fülle, den Schwung, den raschen Gang, kurz den ganz eigenthümlichen Charakter Schillers in seinen andern Gedichten. Die Wirkung schiene ihm weniger auf seinen dichterischen Vorzügen, als auf dem Interesse zu beruhen, welches eine so

menſchliche und das Gefühl ſo ſtark ergreifende Stimmung nothwendig mit ſich führte. Es hätte unleugbar etwas ſehr Rührendes, aber es wäre zu zweifeln, ob dies Rührende nicht auf eine zu überwiegende Weiſe aus dem Stoffe und weniger aus der Form entſpränge. Es hätte einen ſo nahen Bezug auf den Dichter ſelbſt, die Empfindung wäre ſo ſchön und natürlich, und der Ausdruck ſo wahr, daß kein anderes Stück ihm ſo werth ſeyn dürfte. Es ſchilderte auf eine überaus eigenthümliche Art die Individualität des Dichters, deſſen fortwährende Geiſtesthätigkeit, die keiner Schwierigkeit erliege und nie ermüde, immer zum Ziele gelange. Ueberall wäre das Gefühl ſo viel bemerkbarer, als die Phantaſie, wodurch es ſich von den meiſten anderen Gedichten ſo ſehr unterſchiede. Ob dieſer Eindruck ganz rein wäre, ob das Gefühl, wie es der Kunſt eigen ſey, durch die reine Form, oder auf einem unmittelbaren Wege zugleich rege gemacht würde, das wäre die Frage. Ueber keins der Schillerſchen Gedichte wäre ihm das Urtheil ſo ſchwer geworden, und doch, wie er ſelbſt fühlte, ſo mißrathen. Auch Körner konnte ſich mit dieſem Gedichte nicht befreunden. Man ſieht leicht, daß es ihnen Beiden nicht ideal genug iſt. Sie möchten gerne, wie ebenfalls Jean Paul, die Freundſchaft und die Beſchäftigung hinweg haben. Dieſer findet den Schluß des Gedichts mit ſeiner Anweiſung an Freundſchaft und Thätigkeit karg und unpoetiſch. Dagegen machten die Ideale auf Goethe den ſtärkſten Eindruck und wurden ſein Lieblingsgedicht. Humboldt meinte darum, weil Niemand ſich ſo ſehr des Beſitzes alles Deſſen rühmen könnte, worüber Schiller als über ein

Verlorenes klagte. Schwerlich dürfte dies der Fall seyn. Eher möchte die Vorliebe daher kommen, daß Goethe mit Schiller durch Freundschaft und Beschäftigung auf's Innigste verbunden war. Die Befriedigung, womit das Gedicht endigt, hat gewiß am Meisten gewirkt. Auch ist schwerlich das Rührende der Grund, wie Humboldt glaubte, weshalb die Ideale Goethen so zusagten; sondern die wirkliche Empfindung des nun beruhigten Gemüthes.

Humboldt warf den Idealen Mangel an Feuer und Stärke vor, worüber Schiller sich insofern verwunderte, als dies Gedicht ein klagendes sey, und eigentliche Gedrängtheit nicht Statt finden dürfe. Die Kraft könne und dürfe ja nicht klagen. Schiller wollte, wie er sich ausdrückt, mit den Idealen ein treues Bild des menschlichen Lebens geben, und das Gefühl ruhiger Einschränkung erwecken. Herder, sagte er, würde es einen Naturlaut genannt haben. Die Empfindung, aus welcher es entsprungen, theile es auch mit, und einen höheren Anspruch mache es nicht.

Jean Paul nennt dies Gedicht ein Gedicht für Mittelmärker und Deutschbritten. Er findet es unbestimmt; bald wären die Ideale heitere Sonnen, bald zerronnen, bald eine schöne Frucht, bald Träume. Schiller hätte dies noch weiter ausdehnen können und zwar so weit, als die Wirklichkeit Glanzgegenstände darböte, durch deren Erbleichung der Untergang der Ideale ausgedrückt würde. Jean Paul gibt mehrere solche Glanzgegenstände an, bricht aber bald ab, um nicht, wie er sagt, umsonst Juwelenblitze zu verschleudern, und sich um so manche erträgliche Allegorie zu bringen.

Die Staël nennt die lyriſchen Gedichte der Deutſchen die originellſten, die dem Volkscharakter angemeſſenſten. Dennoch vergleicht ſie Schillers Ideale mit Verſen von Voltaire, in welchen dieſer über den Verluſt der Jugend klagt. Sie meint ſogar, daß Schiller ſich dem franzöſiſchen Geſchmack nähere, obwohl es ihm an der Leichtigkeit der Behandlung fehle. Bei Voltaire fände man den Ausdruck einer lieblich anziehenden Trauer, welche die Freuden der Liebe und die Annehmlichkeiten des Lebens zum Gegenſtand hätten, während Schiller über den Verluſt des Enthuſiasmus und der unſchuldigen Gedankenreinheit des früheren Alters weinte. In dem Schillerſchen Gedicht wäre nicht jene leichte und glänzende Klarheit, die ein allgemein verſtändlicher Inhalt zuließe, aber man könnte Troſt aus demſelben ſchöpfen, der tief auf die Seele wirkte.

Weibliche Natur.

Nach dem Verluſte der Ideale will nun unſer Dichter das Wirkliche und die Wirklichkeit anerkennen. Er befand ſich deshalb mit der Zeit und ihrer Bildung im Widerſpruche. In der damals herrſchenden Kantiſchen Kritik war das Ideal im Gegenſatze gegen die Wirklichkeit das Hauptprincip. Ihn, den Dichter, drängte es gewaltig, dieſen Unterſchied und Gegenſatz von Sinnlichem und Vernunft, von Triebe und Denken, aufzuheben. Er bemerkte gar bald, daß die Idee der Pflicht bei Kant mit einer Härte vorgetragen war, die alle

Grazie davon zurückschreckte. Deshalb wollte und konnte er die wahre Freiheit nur in der Uebereinstimmung von beiden erblicken. In der menschlichen Gestalt nahm und sah er sie verwirklicht an.

Kant selbst war schon in seiner Kritik der Urtheilskraft zur Annahme dieser Einheit und Uebereinstimmung getrieben worden. Schiller ging von derselben aus, um den festgewordenen Unterschied der Sinnlichkeit und Vernunft, das allgemeine Vorurtheil des Zeitalters zu bekämpfen und wo möglich zu beseitigen. In seinen kleinen Abhandlungen, besonders „über Anmuth und Würde", und in den Briefen „über ästhetische Erziehung" suchte er dies mehr auszuführen.

In jedem Menschen, behauptete er in den letzteren, fände sich eine Anlage zum Ideale. Dies Ideal könnte sich aber nur im Leben mit anderen Menschen, im Staate ausbilden und verwirklichen. Nun höbe der Staat, die Gattung und das Allgemeine die menschliche Individualität mehr oder weniger auf, wogegen die Natur diese Individualität bestehen ließe. Die ästhetische Erziehung des Menschen müßte daher beides bezwecken, müßte das Allgemeine und Einzelne als das Vernünftige und Natürliche innerlich verknüpfen und verbinden, was aber nur dadurch möglich wäre, daß die Natur und der Trieb zur Vernunft erhoben, und die Vernunft und der Wille natürlich, lebendig würde. In der weiblichen Natur wäre diese glückliche Einheit und Harmonie, das Ideal unmittelbar natürlich und lebendig individualisirt.

So ist nun der Geist in der unmittelbaren Gegenwart des Lebens anerkannt. Er ist nicht mehr nur in

der Empfindung und im Bewußtſein, auch nicht mehr in einer vergangenen Wirklichkeit, noch in einer ſolchen, die erſt kommen ſoll, ſondern iſt in einer Wirklichkeit, welche iſt und unmittelbar lebendig iſt. Indem dieſe als ſchöne Lebendigkeit unmittelbar auf Genuß geht, in der Gegenwart glücklich iſt und ſich befriedigt fühlt, iſt der Geiſt, was er ſeyn ſoll. Er iſt

„das weibliche Ideal"

in anmuthig ſchöner Geſtalt. Die weibliche Natur iſt dieſe ſchöne Individualität, in welcher Vernunft und Gedanke unmittelbare Empfindung iſt. Das Weib iſt ganz Gemüth; das Natürliche und Sinnliche, Gefühl und Trieb iſt in der weiblichen Natur vernünftig beſtimmt, unmittelbar, ohne Abſicht und Grundſatz. Der Geiſt und die Freiheit iſt Natur, iſt natürlich da.

„Was das Höchſte mir ſey? des Sieges ruhige Klarheit,
„Wie ſie von deiner Stirn, holde Amanda, mir ſtrahlt.
„Dünke der Mann ſich frei! Du biſt es, denn ewig nothwendig
„Weißt du von keiner Wahl, keiner Nothwendigkeit mehr.
„Was du auch gibſt, ſtets gibſt du dich ganz; du biſt ewig nur Eines,
„Auch dein zarteſter Laut iſt dein harmoniſches Selbſt."

Die wirkliche Freiheit iſt perſönlich, oder, was dasſelbe iſt, die Einheit des Natürlichen und Geiſtigen. Blos ſolche Freiheit, die ſeyn ſoll und keine Wirklichkeit hat, trennt beides von einander. Die weibliche Natur iſt die Einheit unmittelbar. Darum die

„Macht des Weibes"

über den Mann. Das Weib zieht den Mann an, ganz

von ſelbſt, ſie gefällt ihm. Sie iſt unmittelbar, was er ſeyn ſoll, und iſt daher ſchon das von Natur, wozu er ſich erſt machen muß. Sie herrſcht darum, wo ſie ſich zeigt.

„Kraft erwart' ich vom Manne, des Geſetzes Würde behaupt' er!
„Aber durch Anmuth allein herrſchet und herrſche das Weib.
„Manche zwar haben geherrſcht durch des Geiſtes Macht und der Thaten,
„Aber dann haben ſie dich, höchſte der Kronen, entbehrt.
„Wahre Königin iſt nur des Weibes weibliche Schönheit:
„Wo ſie ſich zeige, ſie herrſcht, herrſchet bloß, weil ſie ſich zeigt."

Die Macht des Weibes iſt unmittelbar, keine verſtändige Macht und Herrſchaft, die Etwas bezweckte und deshalb drückend wäre. Sie iſt freie, abſichtsloſe Macht, die wir uns deshalb gern gefallen laſſen.

Die Wiener, deren Volkscharakter viel von dieſer ſchönen Unmittelbarkeit und Gemüthlichkeit hat, nennen wohl ſcherzhaft ihre Frauen: „mein Gegentheil." Ueberall in der Natur zieht Ungleiches ſich an, und ſtößt Gleiches ſich ab. Was verſchieden iſt und entgegengeſetzt, bezieht ſich innerlich auf einander. Die ungleichnamigen Pole des Magneten, Mann und Weib ziehen ſich an, weil ſie einer und derſelben Einheit angehören, jene dem magnetiſchen Körper, dieſe der Gattung. Die Gattung, welche ihre urſprüngliche Einheit und Natur iſt, iſt in ſie beſondert und differenzirt. In dieſem Unterſchiede ſind ſie

„Geſchlechter,"

die, obwohl entgegengeſetzt, doch die Empfindung ihrer urſprünglichen Einheit und Gattung haben. Sie finden ſich deshalb:

„Siehe, da finden ſie ſich, es führt ſie Amor zuſammen,
„Und dem geflügelten Gott folgt der geflügelte Sieg.
„Göttliche Liebe, du biſt's, die der Menſchheit Blumen vereinigt!
„Ewig getrennt, ſind ſie doch ewig verbunden durch dich."

Schiller hält in der Glocke, wie auch hier, überall an dem Unterſchiede der Geſchlechter bis zum feindlichen Gegenſatze feſt. Dagegen bemerkt Goethe ſchon die Attraction in der Kinderwelt und erkennt als das Erſte die freundliche Einheit und Beziehung ihrer urſprünglichen Natur. Schiller ſchreibt ſogar

„Einer jungen Freundin in's Stammbuch,"

daß ſie die Huldigungen der Welt ja nur theoretiſch anſehen und aufnehmen möge. Denn die Welt wäre ganz anders, als ſie ſchiene:

„Ein blühend Kind, von Grazien und Scherzen
„Umhüpft, ſo, Freundin, ſpielt um dich die Welt;
„Doch ſo, wie ſie ſich malt in deinem Herzen,
„In deiner Seele ſchönen Spiegel fällt:
„So iſt ſie nicht." —

Er warnt ſie vor der Welt, die ſie von ſich ferne halten ſoll. Und doch kann ſie nur in der Welt ihrer Beſtimmung entgegengehen. Es zeigt ſich auch bald, daß er ſie als Braut zu begrüßen hat. Das Herz der

„Demoiſelle Slevoigt"

hat gewählt, nachdem ihre Anmuth und Schönheit den Sieg davon getragen. Nun darf ſie keine Huldigungen von der Welt mehr annehmen, die ihr Glück und Segen wünſcht:

„Zieh, holde Braut, mit unſerm Segen,
„Zieh hin auf Hymens Blumenwegen!"

Die heiteren Jugendſpiele nehmen ein Ende, Pflichten und Sorgen treten an ihre Stelle. Möchte die holde Braut auf dem neuen Lebenswege doch ihre weibliche Anmuth treu bewahren! Das iſt ihr ſehr zu rathen, wenn ſie die Feſſeln der Ehe nur von Blumen geknüpft empfinden will:

„Und willſt du das Geheimniß wiſſen,
„Das immer grün und unzerriſſen
„Den hochzeitlichen Kranz bewahrt?
„Es iſt des Herzens reine Güte,
„Der Anmuth unverwelkte Blüthe,
„Die mit der holden Scham ſich paart,
„Die gleich dem heitern Sonnenbilde
„In alle Herzen Wonne lacht,
„Es iſt der ſanfte Blick der Milde
„Und Würde, die ſich ſelbſt bewacht."

Die Frau ſoll ihrem Manne das ernſte Leben durch Anmuth erheitern. Sie ſoll ihm daſſelbe nicht noch ernſter, oder wohl gar unerträglich machen und erſchweren. Das iſt das ganze Geheimniß und die

„Würde der Frauen."

„Ehret die Frauen! Sie flechten und weben
„Himmliſche Roſen in's irdiſche Leben." — —

Die Frau ſoll den Mann zurückwinken, wenn er, raſtlos vorwärts ſtrebend Alles von der Zukunft hofft; ſie ſoll ihn wieder für die Gegenwart und das Leben ſtimmen, wenn er ſich in der Wirklichkeit nicht befriedigt fühlt, und die Gedanken ihn treiben und ihm keine Ruhe laſſen. Sie ſoll ihn ſich begrenzen lehren, wenn immer neue Wünſche ſein Herz erfüllen und in's Grenzenloſe ſich verſteigen. Sie ſoll ſein Gemüth erweichen,

mit ihrem fühlenden Herzen, wenn das ſeinige im Kampfe mit der Welt und dem Leben immer härter zu werden droht. Sie ſoll den Zwieſpalt des Lebens, die Zwietracht zur Eintracht, den Unfrieden zum Frieden zurückführen.

Die Würde der Frauen war eins von den Gedichten, welches damals die größte Wirkung machte. Humboldt ſchrieb, daß es ihm ein unbeſchreibliches Gefühl wäre, Dinge, über welche er ſo oft gedacht hätte, und die mit ſeinem ganzen Weſen verwebt wären, in einer ſo ſchönen und angemeſſenen Diction ausgeprägt zu finden. Was man ſo leicht und proſaiſch hinſchriebe, wäre doch nur ſo ein Hin- und Herſchwatzen, etwas ſo Todtes und Kraftloſes, Unbeſtimmtes und Ungeſchloſſenes; Vollendung, Leben, eigene Organiſation erhielte es nur in dem Munde des Dichters, und dies hätte er lange nicht ſo ſehr gefühlt, als hier. Die Zeichnung jedes der beiden Charaktere wäre gleich gut, das Sylbenmaß äußerſt glücklich gewählt und das Ganze von großer Wirkung.

Iſt es einmal die ſchöne Beſtimmung der Frau, den Zwieſpalt des Lebens zur Einheit mit ſich zurückzuführen, ſo hat ſie auch das Recht, ihr Frauenamt zu üben und zu verwalten. Der Mann muß ſich vor dem

„Forum des Weibes“

richten laſſen, aber nur ſo weit, als das Weib ihn faßt und verſteht.

„Frauen, richtet nur nie des Mannes einzelne Thaten!
„Aber über den Mann ſprechet das richtende Wort.“

Was oft der Mann im Kampfe nach Außen und im Gedränge der Verhältniſſe und der Umſtände zu thun genöthigt wird, das entgeht und muß den Augen der Frau entgehen. Darüber kann ſie nicht richten. Aber was der Mann im Ganzen iſt, fühlt ſie. Ihr

„weibliches Urtheil"

wird durch's Gefühl beſtimmt, von Empfindungen geleitet.

„Männer richten nach Gründen; des Weibes Urtheil iſt ſeine
„Liebe; wo es nicht liebt, hat ſchon gerichtet das Weib."

Wenn das Weib viel nach Gründen fragt und zu kritiſiren anfängt, geht es über ſeine Sphäre hinaus. Die kritiſche Frau wird gewiß nicht unterlaſſen, auch bald ihren Mann zu kritiſiren. Kommt er alsdann mit ſeiner Antikritik nicht gegen ſie auf, ſo iſt er bald das fünfte Rad am Wagen. Er iſt der Mann ſeiner Frau, und ſie

„die berühmte Frau,"

wie ſie der Dichter in der Epiſtel eines Ehemannes an den andern launig charakteriſirt. Die weibliche Anmuth und Grazie iſt dahin, man bewundert ſie, aber liebt ſie nicht. Es darf

„Der dümmſte Fat, der ärmſte Wicht,
„Wie ſehr er ſie bewundre, ſagen —"

„Es iſt ein eigen, ſeltſam Ding, ſagt Schiller, um die gelehrten Frauen! Wenn ſie einmal den ihnen angewieſenen Kreis verlaſſen, ſo durchfliegen ſie mit ſchnellem ahnenden Blicke unbegreiflich raſch die höheren Räume. Aber dann fehlt ihnen die ſtarke, anhal-

tende Kraft des Mannes, der eiſerne Muth, jedem Hinderniß ein ernſtes Ueberwinden entgegen zu ſetzen, um feſt und unaufhaltſam in dieſen Regionen fortzuſchreiten. Das ſchwächere Weib hat ſeinen erſten ſchönen Standpunkt verloren — ſie kann nicht mehr zurück, und wird entweder zur eitlen Thörin, oder unglücklich. Und ſelbſt die himmliſche Kunſt, was kann ſie dem zarten Weibe bieten, das dieſe nicht, ſich unbewußt, in ſtiller Thätigkeit, in ſtiller Uebung ihres hohen heiligen Berufs, in liebender Bruſt fände? — Und ſelig der Mann, der ein ſolches Kleinod zu ſchätzen weiß, und die Freundin ſeines Herzens bei Arbeiten und häuslichen Beſchäftigungen ſucht, um ſich an ihren anſpruchsloſen Talenten von ſeinem mühevollen Streben zu erheitern."

Ideal und Kunſt.

Die ſinnliche Unmittelbarkeit des Lebens währt nicht lange. Das Leben, die Gattung hört zwar nicht auf, aber was lebendig iſt, vergeht. Das Leben wechſelt in immer ſchöpferiſcher Geburt, dies iſt

„das Spiel des Lebens,"

worin ſich die Macht der Gattung offenbart:

„Schaut her! Nie wird die Bühne leer,
„Dort bringen ſie das Kind getragen,
„Der Knabe hüpft, der Jüngling ſtürmt einher,
„Es kämpft der Mann, und Alles will er wagen."

Alle ſind an das Leben gewieſen, an die Welt. Jeder will ſein Glück in der Welt machen und hat ein Recht dazu, weil er lebt. Dies Recht der Gegenwart und ihrer Wirklichkeit ſpricht der Dichter

„an die Freunde"

aus. Nun ſoll das entſchwundene Leben, wenn es auch noch ſo ſchön war, nicht mehr berechtigt ſeyn:

„Wir, wir leben! Unſer ſind die Stunden,
„Und der Lebende hat Recht."

Mag das Leben anderswo ſchöner ſeyn und größer, als bei uns, und herrlicher die Natur; ſo erfreut uns doch die Kunſt:

„Größres mag ſich anderswo begeben,
„Als bei uns, in unſerm kleinen Leben;
„Neues hat die Sonne nie geſehn.
„Sehn wir doch das Große aller Zeiten
„Auf den Brettern, die die Welt bedeuten,
„Sinnvoll ſtill an uns vorübergehn.
„Alles wiederholt ſich nur im Leben,
„Ewig jung iſt nur die Phantaſie,
„Was ſich nie und nirgends hat begeben,
„Das allein veraltet nie."

Das Leben wird durch die Kunſt von der Aeußerlichkeit und Bedingtheit ſeines Daſeins frei gemacht. In dem Wechſel und der Veränderung des Lebens zeigt ſich die Macht der Gattung über die Individuen, aber die Kunſt macht das Leben der Gattung und Idee gemäß. Sie befreit die Natur und das geſchichtliche Leben von der Endlichkeit ſeiner Erſcheinung. Das Leben iſt ſeiner natürlichen Bedürftigkeit und Aeußerlichkeit entnommen, das Schöne und Ideal

Der Geiſt verhält ſich im Schönen und in der Kunſt nach ſeinem Weſen. Ueber die früheren Beſtimmungen und über die letzte der natürlichen Individualität iſt er hinaus; er ſchaut ſich nun in ewiger Gegenwart an.

Durch die Macht ſeiner Phantaſie erhebt der Dichter und Künſtler das Leben zum Ideale. Um dies zu können, muß er das Leben und die Welt in ſeinem Gemüthe tragen. Klar und offen liegt ſie vor ſeinen Blicken:

„Ihm gaben die Götter das reine Gemüth,
„Wo die Welt ſich, die ewige, ſpiegelt,
„Er hat Alles geſehn, was auf Erden geſchieht,
„Und was uns die Zukunft verſiegelt.“

Er hat

„die vier Weltalter“

geſehen. Zuerſt herrſchte die unmittelbare Empfindung im Orient, es begann der Kampf und die Arbeit; die Vorſtellung erwachte und wurde in Griechenland zur ſchönen Phantaſie durch den Gedanken. In der chriſtlichen Welt ſchloß ſich der Gedanke zur Gewißheit ſeiner ſelbſt auf. Die Menſchheit entwickelt ſich in der Geſchichte und bildet ſich aus. Die Geſchichte iſt daher nicht ſo anzuſehen, als wenn Völker weiter in keinem Verhältniß zu einander ſtünden und blos darin ihren Untergang fänden. Auf dieſe Weiſe ſtellten die alten Dichter die vier Weltalter vor. Die Menſchheit verändert ſich blos in den Völkern, wie der Menſch als Kind, Jüngling, Mann immer ein anderer wird und doch derſelbe Menſch bleibt. Die Liebe und das Schöne herrſcht aber durch alle Völker und

Nationen und kann nur mit der Menschheit selbst aufhören.

Um der Form des Bewußtseins willen ist der Gedanke eben so sehr Grund und Quelle der Innerlichkeit der Empfindung, in der Liebe, als er wesentlich Inhalt der Phantasie ist, im Gesange. Ernst ist der Gedanke, aber

„Gesang und Liebe, in schönem Verein,
„Sie erhalten dem Leben den Jugendschein."

Im Gesange tönt der Ernst des Gedankens mit der Lieblichkeit der Empfindung zusammen. Darum

„die Macht des Gesanges"

über das Gemüth:

„Verbündet mit den furchtbar'n Wesen,
„Die still des Lebens Faden drehn,
„Wer kann des Sängers Zauber lösen,
„Wer seinen Tönen widerstehn?
„Wie mit dem Stab des Götterboten
„Beherrscht er das bewegte Herz;
„Er taucht es in das Reich der Todten,
„Er hebt es staunend himmelwärts,
„Und wiegt es zwischen Ernst und Spiele
„Auf schwanker Leiter der Gefühle."

Der Sänger läßt sowohl den Gedanken laut werden, als die Empfindung; beides in Einem. Der Gedanke ist unmittelbar im Gefühle, in der Empfindung enthalten, und das Gefühl zum Gedanken befreit. Der Inhalt der Phantasie ist so wirklich schön, nicht blos angenehm. Wenn derselbe nicht allgemein geistig bestimmt ist, so ist das kein Ernst, und ist die Phantasie ein müßig Spiel. Was Gestalt der Phantasie seyn

ſoll, muß im Gemüthe ſeine Wurzel haben. In dieſer glücklichen Mitte von Empfindung und Gedanken fühlen wir das Schöne und den Geiſt:

„So rafft von jeder eiteln Bürde,
„Wenn des Geſanges Ruf erſchallt,
„Der Menſch ſich auf zur Geiſterwürde,
„Und tritt in heilige Gewalt;
„Den hohen Göttern iſt er eigen,
„Ihn darf nichts Irdiſches ſich nahn,
„Und jede and're Macht muß ſchweigen,
„Und kein Verhängniß fällt ihn an;
„Es ſchwinden jedes Kummers Falten,
„So lang des Liedes Zauber walten."

Humboldt gewann dies Gedicht vorzüglich lieb, indem er darin den Uebergang und Zuſammenhang des Gedankens und der Empfindung zu erkennen glaubte. Es verſetze das Gemüth in eine gewiſſe unruhige Stimmung und berühre zugleich die innerſte Natur des Menſchen. Schiller hielt nämlich für den Charakter des Poetiſchen, auf die Einbildungskraft zu wirken und dieſe in ihrer Freiheit zu beſtimmen. In dieſer Hinſicht, meinte Humboldt, könnte kein anderes Schiller'ſches Gedicht mit der „Macht des Geſanges" verglichen werden. Die Idee wie die Ausführung ſey die Frucht einer wahrhaft lyriſchen Stimmung, und die Macht der Poeſie, vorzüglich das Unbegreifliche, mit einer beſſeren Natur Verwandte derſelben, werde auf eine erhabene Art geſchildert. Das große und ſchauerliche Bild am Eingange bereite die Seele prächtig zu der ernſten und feierlichen Stimmung vor, die das Ganze hervorbringen müſſe, und welche gleich anfangs durch die edle Einfachheit der Anwendung des Bildes in den

erſten Verſen ſo ſehr befeſtigt werde. Der Geiſt würde in eine unabſehliche Tiefe geführt. Der Dichter ſtände mit den Schickſalsgöttinnen im Bunde, die ihre Macht mit ihm theilten. Das geheime Leben und die innere Kraft jedes Weſens, von welcher ſeine ſichtbaren Veränderungen nur unvollkommene und vorübergehende Erſcheinungen wären, und auf deren unmittelbarem und in ſofern unerkanntem Wirken dasjenige beruhete, was wir Schickſal nennen: dieſe Kraft wäre es, welche die Kunſt des Dichters in Bewegung ſetzte, und auf die er wirkte. Aus ihr quelle im Menſchen die Schönheit, die ſein Gebiet ausmache, und da jene Kraft zugleich die erſte Urſache aller Bewegung, mithin der einzige Sitz der Freiheit ſey, eigne er ſich, gleichſam durch ein Einverſtändniß mit ihr, jenes wunderbare Vermögen an, der Phantaſie das Geſetz zu geben, ohne ihre Freiheit zu verletzen. Seine Macht ſey, wie ein Zauber, er beherrſche das beengte Herz durch die eigene Kraft deſſelben, und ſtehe in der Mitte zwiſchen Ernſt und Spiel. Man fühle ſich ganz ergriffen von dem, was der Dichter hier ſchildere, und jede Zeile, jeder Ausdruck verſtärke die Wirkung. Er erinnere ſich kaum je Etwas geleſen zu haben, das ſo das Gepräge ſchmuckloſer Einfachheit und erhabener Wahrheit in ſich trage, indem zugleich in vielen Strophen jedes Wort gediegen und voll Kraft ſey. Ueberhaupt ſey die Macht des Dichters nicht wild und eigenſinnig, ſondern eine milde Größe, und hebe den Menſchen zu den Göttern empor, um ihn einer höheren Menſchlichkeit wiederzugeben Schiller mache uns ein energiſches Erſcheinen der ganzen Intellektualität in dem einzelnen Gedanken

fühlbar, was nur aus der Energie der wirklichen Verknüpfung in ihm ſelbſt entſpringe. Das ſchöne Bild gleich im Anfange dieſes Gedichtes, durch welches er die Poeſie überhaupt charakteriſire, ſtehe in beſonderer Beziehung auf ſeine eigene Poeſie. Was Goethe auch immer vom Reime ſagen möge, ſo wünſche er doch, daß Schiller demſelben getreu bleibe. Denn wie Schiller den Reim behandle, ſchneide er die einzelnen Theile der proſodiſchen Periode ſo beſtimmt ab, trenne ferner die kleineren von den größeren ſo gut, und ſtelle die ſich gleichen ſo paſſend gegen einander, daß es nicht blos dem Ohre wohlthue, ſondern auch mit dem eigentlichen Vortrage, wie in den Göttern Griechenlands, der Reſignation und hier vollkommen übereinſtimme. Er erinnere ſich keiner Stelle der Schiller'ſchen Gedichte, wo der Reim dem Gedanken geſchadet, aber auch keiner, wo er ihm ſichtbar geholfen habe, wie dies ſo häufig bei Wieland der Fall ſey. Für den Inhalt erſcheine er gänzlich als null, denn er verbinde mit dem Wohlklange eine Symmetrie, die unſerer Sprache nichts weniger als überflüſſig ſey. Die Dichtungsart Schillers habe eine ganz eigene Verwandtſchaft mit dem Reime, die er wohl fühle, aber nicht deutlich genug angeben könne.

Dieſe Verwandtſchaft hat darin ihren Grund, daß die Poeſie Schillers der modernen Welt angehört. In der antiken Poeſie finden wir den Reim faſt gar nicht, dieſe iſt rein rhythmiſch. In der romantiſchen Poeſie dagegen iſt der Rhythmus dem Reime untergeordnet. Der Klang iſt die Urſache davon. Viele wollten damals den Reim aus der Poeſie entfernt wiſſen, was

eine große Verkennung der eigenthümlichen Natur romantiſcher Poeſie war. Aber ſpäter kam man wieder davon zurück. Es iſt eine falſche Meinung und Vorſtellung, als wenn der Reim als Rhythmus der modernen Kunſt zufällig ſey. Den Rhythmus der Alten in ſeiner ganzen Bedeutung wieder einzuführen, iſt vergebliche Mühe. Es wäre gerade ſo, als wollte man in allem Ernſt das antike Leben zu dem unſrigen machen. In dieſer äußerlichen Form iſt der verſchiedene Charakter der alten und neuen Poeſie gerade beſtimmt ausgedrückt. Wegen des Subjektiven und der Innerlichkeit des Geiſtes, welcher ſich in der alten Welt noch nicht ſo ausgebildet hatte, wurde der Reim eine nothwendige Ausgeburt der modernen Welt und ihrer Poeſie.

Der Sänger und Dichter hebt uns zum Höchſten empor, was ſeine Seele erfüllt. Er verkehrt mit den Göttern, die zu ihm in ſeine Wohnung herabkommen. Wie ſollte ihn das nicht zur

„Dithyrambe"

begeiſtern? Der Sterbliche kann den Göttern Nichts geben, kann nur empfangen, und von den Göttern nichts Irdiſches, ſondern nur Göttliches, Himmliſches erwarten. Und die Götter ſind nicht neidiſch, ſie erhören ſeine Bitte, verleihen ihm das unſterbliche Leben.

Deswegen war er auch bei der

„Theilung der Erde"

nirgends zu finden. Wo könnte er anders geweſen ſeyn, als bei den Göttern, im Himmel, bei'm Zeus?

„Mein Auge hing an deinem Angeſichte,
„An deines Himmels Harmonie mein Ohr;
„Verzeih dem Geiſte, der, von deinem Lichte
„Berauſcht, das Irdiſche verlor!

„Was thun! ſpricht Zeus; die Welt iſt weggegeben,
„Der Herbſt, die Jagd, der Markt iſt nicht mehr mein.
„Willſt du in meinem Himmel mit mir leben,
„So oft du kommſt, er ſoll dir offen ſeyn."

Schiller ſchrieb an Goethe, daß er dies Gedicht in Frankfurt auf der Zeile vom Fenſter aus leſen möge, wo das Terrain dazu ſey. Goethe fand den Theil des Dichters allerliebſt, treffend und tröſtlich, und bemerkte, daß, wenn auch die Dichter bei der Theilung der Erde zu kurz gekommen wären, denſelben doch ein wichtiges Privilegium geſchenkt worden ſey, nämlich daß man ihnen ihre Thorheiten am meiſten bezahlte.

Aber der Dichter lebt auch auf Erden. Er muß ſich der Welt fügen, er mag wollen oder nicht. Seine himmliſche Kunſt kann ihm wenig im Leben helfen. Deshalb zwingt ihn wohl die Noth, ſein Muſenroß ſelbſt zu Markte bringen und verhandeln zu müſſen. Er muß zuſehen, wie ſich ſein

„Pegaſus im Joche"

ausnimmt, und muß dies ſelbſt erfahren und empfinden. Denn er iſt ſelbſt der Pegaſus. Er muß für irdiſche Zwecke dienſtbar ſeyn und die Flügel ſeines Genius ſinken laſſen. Er kann noch von Glück ſagen, wenn ihm in der größten Noth und Sorge ein Apoll erſcheint, der ſeinen Hippogryphen ausſpannt und ihn erlöſt. Das edle Thier ſchwingt ſich alsdann wieder zum Himmel empor:

„Ein Geiſt, ein Gott, erhebt es ſich,
„Entrollt mit einemmal in Sturmes Wehen
„Der Schwingen Pracht, ſchießt brauſend himmelan,
„Und eh' der Blick ihm folgen kann,
„Entſchwebt es zu den blauen Höhen."

Wenn der Sänger im Himmel lebt, ſtammt auch die Poeſie daher. Der Himmel iſt ohne alle Beziehung auf die Erde nicht zu denken, obwohl der Himmel nicht immer auf Erden zu finden iſt. Sie, die Poeſie, kommt als

„Mädchen aus der Fremde,"

aus einer andern Welt, gleich den Göttern, welche den Sänger auf der Erde heimſuchen.

„In einem Thal bei armen Hirten
„Erſchien mit jedem jungen Jahr,
„Sobald die erſten Lerchen ſchwirrten,
„Ein Mädchen ſchön und wunderbar."

Zu den Menſchenkindern auf der Erde kommt dies himmliſche Mädchen, Lieder ſpendend, die nie ausgehen, ſo wenig als im Frühling und Sommer die immer wechſelnden Blumen:

„Sie brachte Blumen mit und Früchte,
„Gereift auf einer andern Flur,
„In einem andern Sonnenlichte,
„In einer glücklichern Natur."

Ihre Gaben ſind Blüthen und Früchte zugleich. Der Dichter und Künſtler iſt der Glückliche, indem er der Wirkung ſeiner göttlichen Kunſt und Phantaſie unmittelbar gewiß ſeyn kann. Nicht ſo der Denker und Philoſoph. Alle können ſich des ſchönen Geſanges und der Poeſie erfreuen. Am meiſten ein liebend Paar, wel-

ches ſelbſt ſchon poetiſch geſtimmt iſt und uns aus dem proſaiſchen Leben poetiſch entgegenkommt.

„Willkommen waren alle Gäſte:
„Doch nahte ſich ein liebend Paar,
„Dem reichte ſie der Gaben beſte,
„Der Blumen allerſchönſte dar."

Nachdem ſie die Welt beſchenkt und beglückt hat, verſchwindet ſie nur gar zu bald wieder:

„Doch ſchnell war ihre Spur verloren,
„Sobald das Mädchen Abſchied nahm."

Dies iſt der

„Abſchied vom Leſer,"

nämlich der Abſchied des Dichters und ſeiner Poeſie vom Publikum. Mit dieſem Gedichte ſchloß Schiller den Muſenalmanach vom Jahre 1796. Er charakteriſirt darin ſeine Lieder auf die ſchönſte Weiſe, er vergleicht ſie den Blumen, die in Saamen ſchießen:

„Der Lenz entflieht! die Blume ſchießt in Saamen,
„Und keine bleibt von allen, welche kamen."

Die lyriſche Poeſie iſt wie ein Blumenfeld, das immer andere Blüthen treibt. In ſchönſter Frühlingszeit blühen die Blumen, aber ſie verblühen ſchnell. Auf den Frühling folgt der Sommer und Herbſt, die Zeit der Früchte; die Lieder werden in dem glücklichſten Augenblicke geboren, wie die Blumen ihre Knospen treiben in der ſchönſten Jahreszeit. Die Lieder haben gleichfalls ihre Blüthenzeit, die ihre Geburtszeit iſt, die ſich nur dann erneuert, wenn wir ſie wieder empfinden, aber ſonſt Früchte ſind und bleiben.

„Nicht länger wollen dieſe Lieder leben,
„Als bis ihr Klang ein fühlend Herz erfreut,
„Mit ſchönern Phantaſien es umgeben,
„Zu höheren Gefühlen es geweiht;
„Zur fernen Nachwelt wollen ſie nicht ſchweben,
„Sie tönten, ſie verhallen in der Zeit.
„Des Augenblickes Luſt hat ſie geboren,
„Sie fliehen fort im leichten Tanz der Horen."

Wie aber Sturm und Ungewitter oft die Blüthen und Blumen trifft, ſo wurden auch die Lieder Schillers in einer ſtürmiſchen Zeit geboren. Er iſt tief betrübt bei dem

„Antritt des neuen Jahrhunderts"

und bekümmert um die Freiheit der Völker; denn zwei mächtige Nationen kämpften zu Waſſer und zu Lande um die Herrſchaft der Welt. Er weiß keinen andern Troſt, als:

„In des Herzens heiligſtille Räume
„Mußt du fliehen aus des Lebens Drang!
„Freiheit iſt nur in dem Reich der Träume,
„Und das Schöne blüht nur im Geſang."

Das wirkliche Leben iſt proſaiſch; der kalte Verſtand regelt daſſelbe und mißhandelt oft genug die

„Poeſie des Lebens,"

fragend:

„Wer möchte ſich an Schattenbildern weiden,
„Die mit erborgtem Schein das Weſen überkleiden?"

Das Schöne und die Poeſie iſt ihm Schein und Schatten, es gehört ja nicht dem gewöhnlichen Leben an, wie das, was er das Wirkliche nennt. Selbſt das

Weſen, die Wahrheit, will er nackt, entblößt ſehen, er weiß nur von der kalten Pflicht und Nothwendigkeit, zu gehorchen, weil er muß, und ſieht in den Geſtalten des Schönen Nichts als eitle Dichtung, Bilder ohne Weſen, bloße Scheinbilder. Das Weſen aber, welches nicht erſcheint, iſt ſo viel als Nichts, und was er für das Wirkliche ausgiebt, hat keinen Beſtand. Ihm gelten nur die beſonderen Zwecke des Lebens und ihre Verwickelungen, der Schein falſcher Selbſtſtändigkeit ergötzt und bethört ihn. Dagegen iſt, was er für Schein und Schatten hält, vom Weſen durchdrungen, das als das Innere die Macht über die Aeußerlichkeit des Lebens iſt, aber darin nicht zur Erſcheinung kommt. Es wird jedoch, zum Material für die Geſtalten des Schönen und der Kunſt verwendet, in ſeiner Aeußerlichkeit der Ausdruck ſelbſt, wodurch der Schein ſelbſtſtändig wird. Daher, wenn er blickt

„Verwerfend hin auf Alles, was nur ſcheint,"

verſtummen die Muſen, und die Schaar der Liebesgötter entflieht; die Horen tanzen nicht mehr, und Apoll zerbricht die Leier. Die Welt ſcheint, was ſie iſt, ein Grab. Das Weſen iſt alsdann nur ein Inneres, iſt nicht erſcheinend, wie im Schönen und Ideale. Wie Schiller dies Gedicht machte, war er nicht ſo recht mit ſeiner Thätigkeit zufrieden. „Uebergang von einem Geſchäfte zu einem andern, ſchrieb er an Goethe, war ihm ein harter Stand, und vollends, wo er von Metaphyſik zu Gedichten hinüberſpringen ſollte. Indeſſen hätte er, ſo gut als es ginge, eine Brücke gebaut und den Anfang mit einer Epiſtel gemacht, nämlich mit dieſer

Poeſie des Lebens, die an die Materie grenzte, welche er verlaſſen hätte."

Es iſt nicht zu viel geſagt, daß nur Barbaren am Schönen, als an dem, was ſcheint, das Sein und Leben vermiſſen. Der Schein iſt ein Höheres, als das unmittelbare Sein. Schön kommt her von „Scheinen", das Schöne exiſtirt nicht unmittelbar, ſondern muß, weil es ſcheint, vom Geiſte geſchaffen werden. Darum iſt es nicht für den natürlichen Sinn, ſondern nur für den Geiſt da. Das Schöne und Ideal entbehrt der gemeinen Wirklichkeit; ſein Reich iſt das Reich der Schatten, wie

„Ideal und Leben"

in den Horen überſchrieben iſt. Ideal und Leben verhalten ſich wie Schein und Sein einander gegenüber. Dies iſt zeitlich und wandelbar, jenes der Zeitlichkeit entnommen, ewig:

„Aber frei von jeder Zeitgewalt,
„Die Geſpielin ſeliger Naturen,
„Wandelt oben in des Lichtes Fluren,
„Göttlich unter Göttern, die Geſtalt.
„Wollt ihr hoch auf ihren Flügeln ſchweben,
„Werft die Angſt des Irdiſchen von euch!
„Fliehet aus dem engen dumpfen Leben
„In des Ideales Reich!"

Das Leben iſt, weil irdiſch und bedürftig, allſeitig bedingt. Zum Ideal durch die Kunſt erhoben, iſt es frei von dieſer ſeiner Aeußerlichkeit und Bedingtheit. Der Geiſt erkennt ſich darin ſelbſt als in ſeinem Gegenbilde:

„Aber bringt bis in der Schönheit Sphäre
„Und im Staube bindet die Schwere

„Mit dem Stoff, den sie beherrscht, zurück.
„Nicht der Masse qualvoll abgerungen,
„Schlank und leicht, wie aus dem Nichts entsprungen,
„Steht das Bild vor dem entzückten Blick.
„Alle Zweifel, alle Kämpfe schweigen
„In des Sieges hoher Sicherheit;
„Ausgestoßen hat es jeden Zeugen
„Menschlicher Bedürftigkeit."

Im Leben und Natürlichen ist das Wesen noch verborgen; es erscheint erst in der Kunst, in welcher die sinnliche Wirklichkeit überwunden und nicht blos überwunden, sondern verklärt, dem Wesen gleichgemacht wird. Das Gegenständliche hört damit auf, ein dem Geiste Fremdes zu seyn, dieser verhält sich nun im Sinnlichen und Natürlichen, welches er zu sich erhoben hat, wie zu sich selbst. Aber wird das Sinnliche und Natürliche nicht überwunden, soll das Ideal in der sinnlichen Welt durch That und Handlung verwirklicht werden, so ist das unmöglich. Das Ideal ist alsdann unerreichbar wegen der Schranken der Endlichkeit, die nicht aufgehoben werden, ähnlich wie der Mensch, welcher, Gott gegenüber, sich selbst genug zu seyn meint, nicht mit Gott in Einheit und versöhnt ist.

„Aber flüchtet aus der Sinne Schranken
„In die Freiheit der Gedanken,
„Und die Furchterscheinung ist entflohn,
„Und der ew'ge Abgrund wird sich füllen;
„Nehmt die Gottheit auf in euern Willen
„Und sie steigt von ihrem Weltenthron.
„Des Gesetzes strenge Fessel bindet
„Nur den Sklavensinn, der es verschmäht;
„Mit des Menschen Widerstand verschwindet
„Auch des Gottes Majestät."

So lange der Menſch Gott widerſteht und ſich nicht zu Gott erhebt und entäußert, iſt er in die Schranken der Endlichkeit gebannt, wenn er auch noch ſo moraliſch gut wäre. Alsdann erſt, wenn ihm nicht mehr die Welt, und wenn er ſich ſelbſt nicht mehr genug iſt, ſondern ſich frei von der Welt und ſich ſelbſt macht, zu Gott ſich erhebend, iſt er in der wahren Freiheit, hat er ſeine wahre Beſtimmung erreicht. Dieſe Erhebung iſt auch der Grund der Erhebung und Verklärung des Sinnlichen, des Seins zum Scheine und Schönen, worin das Aeußerliche mit dem Gedanken verſöhnt iſt:

„Sanft und eben rinnt des Lebens Fluß
„Durch der Schönheit ſtille Schattenlande,
„Und auf ſeiner Wellen Silberrande
„Malt Aurora ſich und Hesperus.
„Aufgelöſt in zarter Wechſelliebe,
„In der Anmuth freiem Bund vereint,
„Ruhen hier die ausgeſöhnten Triebe,
„Und verſchwunden iſt der Feind.“

Schiller wünſchte, daß Humboldt dies Gedicht in geweihter Stille leſe und Alles, was profan ſey, entferne; daß er ſich mit ſeiner Frau einſchließen und derſelben das Gedicht vorleſen möge. Es wäre ihm eins ſeiner liebſten Gedichte, und er wäre nicht wenig mit dieſer Arbeit zufrieden, wenn er gleich nicht läugnen wollte, daß ſich gegen Einzelnes noch Erinnerungen machen ließen. So viel wüßte er und hätte er erfahren, daß die Beſtimmtheit der Begriffe der Einbildungskraft unendlich vortheilhaft wäre, und wenn er nicht den ſauern Weg durch ſeine Aeſthetik gemacht hätte, dies

Gedicht nie zu der nunmehrigen Klarheit und Leichtigkeit gelangt seyn würde.

Humboldt gestand, daß von dem Tage, an welchem er anfing, dies Gedicht zu lesen, ihn dasselbe im eigentlichsten Verstande ganz besessen, und er nichts Anderes gelesen, kaum etwas Anderes gedacht habe. Kein anderes Gedicht hätte er sich so zu eigen machen können, und er fühlte lebhaft, wie es ihn noch sehr lange und anhaltend beschäfftigen werde. Es enthielte einen solchen Umfang und eine solche Tiefe der Ideen, daß es selbst unaufhörlich Ideen erweckte. Jeden Gedanken stellte es mit der größten Klarheit hin, in dem Umrisse jedes Bildes verriethe sich die Meisterhand, und die Phantasie würde unwiderstehlich hingerissen, aus dem eignen Innern, was ihr vorgezeichnet würde, herauszuarbeiten Es wäre ein Muster der didaktisch-lyrischen Gattung, und der beste Stoff, die Erfordernisse dieser Dichtungsart und die Eigenschaft, die sie im Dichter voraussetzte, zu entwickeln. Es wäre darin die größte Präcision des Begriffes mit der höchsten poetischen Individualität gepaart, und die völlige sinnliche Klarheit in der Darstellung erreicht.

Er erblickte darin die höchste Reife des Schiller'schen Genius, indem es das treuste Abbild von Schillers Wesen wäre. Das Lesen dieses Gedichtes erweckte in ihm dieselben Empfindungen, wie ein Gespräch mit dem Dichter selbst, in den gewichtigsten Momenten. Er empfand darin denselben Ernst, dieselbe Würde, eine aus der Fülle der Kraft entspringende Leichtigkeit und Anmuth, und dieselbe Tendenz, wie in der Unterhal-

tung, alles das wie zu einer fremden, überirdischen Natur in Eins verbunden. Erst müßte man aber durch eine gewisse Anstrengung verdienen, es bewundern zu dürfen; zwar würde man sogleich den Gehalt und die Schönheit jeder Stelle empfinden, aber doch erst in einer durchaus verstandenen Bewunderung ausruhen können. Humboldt prüfte und zergliederte den philosophischen Gehalt des Gedichts, den Zusammenhang der Gedanken, die Uebergänge von einem zum andern, wie in einer Abhandlung, und fühlte deutlich, wie viel seine eigene Begeisterung dadurch gewonnen. Er meinte, daß Alles von den vier ersten Strophen abhange, und sobald einmal die Hauptidee gefaßt wäre, man durch den Gang des Ganzen sich leicht hindurchfinden würde. Denn überall wäre hernach das Gebiet des Wirklichen dem Gebiete des Idealischen ganz bestimmt entgegengesetzt.

Humboldt hatte nur ein Bedenken, ob nicht die Aufforderung, daß der Mensch sich aus dem Sinnlichen und Wirklichen in das Reich des Gedankens und der Freiheit flüchten solle, etwas zu allgemein sey. Der blos moralische Mensch gerathe in eine ängstliche Verlegenheit, wenn er die unendliche Forderung des Gesetzes mit den Schranken seiner Kraft vergleiche. Wenn er sich aber ästhetisch ausbilde und sein Inneres vermittelst der Idee der Schönheit zu einer höheren Natur umschaffe, so daß Harmonie in seine Triebe komme, und was vorher blos Pflicht war, freiwillige Neigung werde, so höre jener Widerstreit in ihm auf. Diesen letzten Zustand, meinte er, hätte Schiller nicht bestimmt genug bezeichnet, da man sich bei jener Aufforderung

immer blos das vorſtellen könnte, was Kant „einen guten, reinen Willen erlangen" nannte.

In dieſer Bemerkung Humboldts iſt der blos moraliſche Standpunkt gegen den äſthetiſchen richtig als der engere und niedere hervorgehoben. Jener bleibt mit dem Widerſtreite des Sinnlichen und des Gedankens behaftet, während dieſer denſelben überwindet. Der Künſtler muß ebenfalls die Gottheit in ſeinen Willen aufnehmen, muß gottbegeiſtert ſeyn, um das Ideal zur Anſchauung hervorbringen zu können. Schiller vertheidigte ſich dagegen, indem er gleichfalls annahm, daß die Freiheit des Gedankens noch weit mehr auf das Aeſthetiſche hinwieſe, als auf das Moraliſche.

Dafür bewunderte Humboldt, wie unendlich Eins in dieſem Gedichte der Ausdruck mit dem Gedanken wäre. Insbeſondere gefiel ihm die ſchöne Anwendung der Fabel von der Proſerpina, die göttliche Schilderung der Geſtalt, die Erhabenheit ſo vieler Stellen und der prächtige Schluß, welcher den Eindruck des ganzen Gedichtes auf die Seele noch einmal und doppelt ſtark wiedergäbe. Er lobte auch die bewundernswürdige Leichtigkeit in den Verſen, indem ungeachtet des trochäiſchen Sylbenmaßes doch der Gedanke auf ſo ausdrucksvolle Weiſe mit dem Sylbenmaße begleitet würde.

Wenn der Inhalt dieſes Gedichts, meinte Schiller, ſo poetiſch ausgeführt worden, als der der Elegie, wozu es im Verhältniß ein Lehrgedicht ſey, wäre es in gewiſſem Sinne ein Maximum geweſen. Dies wollte er verſuchen, ſobald er Muße haben würde. Eine Idylle wollte er ſchreiben, wie er eine Elegie geſchrieben habe,

und das Ideal der Schönheit objektiv individualiſiren und daraus eine Idylle bilden. Er theilte die Poeſie in die naive und ſentimentale, wovon jene gar keine, aber dieſe drei Unterarten hätte, Satyre, Elegie und Idylle. Die letzte hielt er für das höchſte und zugleich für das ſchwierigſte Problem. Indem ihre Aufgabe wäre, ohne Hülfe des Pathos einen hohen, ja den höchſten Effekt hervorzubringen, enthielte Ideal und Leben nur die Regeln dazu. In einem einzelnen Falle würde ihre Befolgung die Idylle erzeugen. Wo Ideal und Leben aufhörte, ſollte die Idylle anfangen. Der Inhalt derſelben ſollte die Vermählung des Herkules mit der Hebe ſeyn. Ueber dieſen Stoff hinaus könnte es keinen höheren für den Dichter geben, weil er die menſchliche Natur nicht verlaſſen dürfte. Durch Herkules könnte er die Götter noch an die Menſchheit anknüpfen. Wenn ihm dies Unternehmen gelingen ſollte, würde er am Ende noch mit der ſentimentalen Poeſie über die naive triumphiren. Eigentlich würde eine ſolche Idylle das Gegenſtück der hohen Komödie ſeyn, dieſe auf einer Seite in der Form ganz berühren, aber auf der andern in Stoff und Inhalt das direkte Gegentheil davon ausmachen. Denn der Stoff der Komödie wäre die Wirklichkeit, während der Stoff dieſer Idylle das Ideal ſeyn würde. Zeigte es ſich, daß eine ſolche Behandlung der Idylle unausführbar wäre, indem das Ideal ſich nicht individualiſiren ließe, ſo würde die Komödie das höchſte poetiſche Werk ſeyn müſſen. Er hätte ſie immer ſo lange dafür gehalten, bis er angefangen, an die Möglichkeit einer ſolchen Idylle zu glauben. Aber Schiller führte ſeinen Vorſatz, eine ſolche Idylle zu

ſchreiben, nicht aus. Vielleicht daß er auf unüberwindliche Hinderniſſe geſtoßen iſt.

Es kann noch bemerkt werden, daß man das Gedicht „Ideal und Leben" damals, als es erſchien, faſt allgemein für eine Darſtellung des Todtenreichs hielt. Humboldt meinte, dieſem Reich der Schatten war ſein Urtheil vorherzuſagen. Es könnte bei der damaligen Stimmung der Leſer nur für äußerſt Wenige gemacht ſeyn; auch könnte es nur entzücken, oder gänzlich mißfallen. Dem Coadjutor von Dalberg gefiel es ſo ſehr, daß er äußerte, in demſelben wohnten die guten Menſchen in den beſten Augenblicken des Lebens zuſammen, aber Schillers Genius hätte zuerſt dies Reich mit ätheriſchen Farben gemalt.

Das Schöne und die Kunſt iſt ſich ſelbſt der Zweck, erzeugt ſich frei aus ſich ſelber.

„Die deutſche Muſe"

kann ſtolz darauf ſeyn, daß ſie ihren Werth ſich ſelbſt zu verdanken hat.

„Rühmend darf's der Deutſche ſagen,
„Höher darf das Herz ihm ſchlagen:
„Selbſt erſchuf er ſich den Werth."

„Darum ſteigt in höherm Bogen,
„Darum ſtrömt in vollern Wogen
„Deutſcher Barden Hochgeſang,
„Und in eigner Fülle ſchwellend,
„Und aus Herzens Tiefen quellend,
„Spottet er der Regeln Zwang."

Dieſen Zwang wollte Goethe nach Schillers Meinung wieder einführen, als er den Mahomet von Voltaire

auf die Bühne brachte. Schiller richtete deshalb eine Epistel

„an Goethe,"

worin er sich bitter über dessen Vorhaben beklagt. Es schmerzte ihn, daß deutsche Art und Kunst der französischen weichen und gegen dieselbe zurückstehen sollte. Wortgepränge, sagte er, würde nur gar zu bald alle treue Natur und Wahrheit von der Bühne verdrängt haben. Der Mensch würde nicht mehr menschlich handeln und fühlen dürfen:

„Nicht Muster zwar darf uns der Franke werden;
„Aus seiner Kunst spricht kein lebend'ger Geist,
„Des falschen Anstands prunkende Gebärden
„Verschmäht der Sinn, der nur das Wahre preist;
„Ein Führer nur zum Bessern soll er werden,
„Er komme wie ein abgeschiedner Geist,
„Zu reinigen die oft entweihte Scene
„Zum würd'gen Sitz der alten Melpomene."

Im „Götz von Berlichingen" hatte Goethe selbst das deutsche Schauspiel von jenem falschen Regelzwange befreit. Auch waren Iphigenie, Tasso, Schöpfungen, denen die Franzosen nichts Aehnliches an die Seite zu stellen hatten. Und nun suchte derselbe Goethe das französische Schauspiel hervor. Man glaubte allgemein, daß ihn dazu der Herzog veranlaßt habe. Dieser soll nämlich der Meinung gewesen seyn, deutschen Sinn und Geschmack dadurch noch mehr heben zu können. Unleugbar hatte auch das französische Schauspiel manche Vorzüge vor vielen deutschen Stücken. Schiller übersah diese Vorzüge nicht, er hebt sie ausdrücklich hervor. Indem er die Regeln des Anstands lobt und die Feinheit

der Sprache, gesteht er zu, daß das französische Schauspiel keiner Regellosigkeit Raum gebe. Er hatte Nichts dagegen, daß man Italienische und Spanische Stücke auf die Bühne brachte, aber französische wollte er der Manier wegen nicht. Er merkte wohl, daß die Eigenschaft des Alexandriners die Sprache und den ganzen innern Geist dieser Stücke bestimmte. Die Charaktere, die Gesinnungen, das Betragen stellte sich unter die Regeln des Gegensatzes, und wie die Geige die Bewegungen der Tänzer leitet, so würden auch die Bewegungen des Gemüthes und Gedanken von der zweischenklichten Natur des Alexandriners geleitet. Ununterbrochen würde der Verstand aufgefordert, und jedes Gefühl und jeder Gedanke in diese Form gezwänzt. Insofern nun in der Uebersetzung durch Aufhebung dieses Verses und Reimes die ganze Basis aufgehoben würde, könnten nur Trümmer übrig bleiben.

Schiller hatte sich dem Studium des antiken Drama zugewendet, und kämpfte gegen Alles, was demselben entschieden entgegentrat. Doch wies er die Anforderungen der modernen Zeit nicht ab, sondern suchte sie vielmehr mit denen der antiken Welt zu verbinden. Darum stritt er ebenfalls gegen diejenigen, welche die alte Form unverändert wieder geltend machen wollten. Goethe ließ sich in seinem Unternehmen aber nicht stören. Er hatte sogar nach dieser Arbeit die französischen Stücke lieber gewonnen und meinte, daß Crebillons Manier zu subalternen Compositionen, Opern, Ritter- und Zauberstücken sehr wohl dienlich wäre. Bei allem dem hielt er sich ganz an das antike Drama und setzte alle moderne Kunst gegen dasselbe zurück, was Schiller wieder nicht

vertragen konnte. Nachher gestand Goethe zu, daß er aus zu großer Vorliebe für das alte Drama gegen die neuere Poesie ungerecht gewesen wäre. Er stimmte nun mit Schiller überein.

„Die Künstler"

sind die Glücklichen, die das Sein zum Scheine, zum Schönen erheben und verklären. Sie sind, indem sie das Aeußerliche dem Gedanken versöhnen, die wahren Befreier von der Sinnlichkeit, die sie nicht ertödten, sondern mit dem Geiste befreunden. Die Künstler zeigen zuerst, daß der Geist die Wahrheit der Natur ist, und diese zu sich erhebt.

„Wie schön, o Mensch, mit deinem Palmenzweige
„Stehst du an des Jahrhunderts Neige
„In edler stolzer Männlichkeit,
„Mit aufgeschlossnem Sinn, mit Geistesfülle,
„Voll milden Ernsts in thatenreicher Stille,
„Der reifste Sohn der Zeit,
„Frei durch Vernunft, stark durch Gesetze,
„Durch Sanftmuth groß und reich durch Schätze,
„Die lange Zeit dein Busen dir verschwieg,
„Herr der Natur, die deine Fesseln liebet,
„Die deine Kraft in tausend Kämpfen übet,
„Und prangend unter dir aus der Verwildrung stieg!"

Der Gedanke ist im Schönen mit dem sinnlichen Stoffe vermählt. Das Schöne und die Kunst ist daher die Morgenröthe des Geistes, weil der Gedanke das Element derselben ist. Die Kunst zeigt früher, als die Erkenntniß und Wissenschaft, was die Wahrheit ist.

„Nur durch das Morgenthor des Schönen
„Drangst du in der Erkenntniß Land."

„Was erſt, nachdem Jahrtauſende verfloſſen,
„Die alternde Vernunft erfand,
„Lag im Symbol des Schönen und des Großen
„Voraus geoffenbart dem kindiſchen Verſtand.“
„Was wir als Schönheit hier empfunden,
„Wird einſt als Wahrheit uns entgegengehn.“

Im Schönen iſt der Gedanke, die Idee, ſinnlich da. Das Schöne und Ideal iſt kein bloßes Bild in der Innerlichkeit der Seele, wovon der Inhalt eine Empfindung wäre. Es iſt überhaupt kein Bild des Sinnlichen, ſondern ein Sinnbild. Der Sinn, welchen es hat, iſt die Idee, der allgemein vernünftige Gedanke. Darum iſt es kein bloßes Bild, ſondern ein ſchönes Bild. Wegen der Idee, die es ausdrückt, iſt die blos ſinnliche Empfindung nicht mehr der Inhalt des Bildes. Der Inhalt iſt der Gedanke.

„Als der Erſchaffende von ſeinem Angeſichte
„Den Menſchen in die Sterblichkeit verwies,
„Und eine ſpäte Wiederkehr zum Lichte
„Auf ſchwerem Sinnenpfad ihn finden hieß,
„Als alle Himmliſchen ihr Antlitz von ihm wandten,
„Schloß ſie, die Menſchliche, allein
„Mit dem verlaſſenen Verbannten
„Großmüthig in die Sterblichkeit ſich ein.
„Hier ſchwebt ſie, mit geſenktem Fluge,
„Um ihren Liebling, nah' am Sinnenland,
„Und malt mit lieblichem Betruge
„Elyſium auf ſeine Kerkerwand.“

Urania, die Himmliſche, läßt ſich zum Irdiſchen herab, und verſöhnt dem Menſchen, was ihm widerwärtig ſcheint. Sie erhebt ihn durch die ſchöne Einheit und Harmonie über den Zwieſpalt ſeines ſinnlichen Ver-

ſtandes. Indem der Menſch ſich ihrem Dienſte weiht, iſt er über das Menſchenelend unmittelbar hinaus. Dieſe Glücklichen ſind die Künſtler:

„Freut euch der ehrenvollen Stufe,
„Worauf die hohe Ordnung euch geſtellt!
„In die erhabne Geiſterwelt
„War't ihr der Menſchheit erſte Stufe!"

Die Künſtler ſind die Erſtgeborenen des Geiſtes. Sie ringen den Geiſt von der Natur los und machen ſie ihm gemäß. Daran zündet ſich die Erkenntniß, das Wiſſen an. Die Wiſſenſchaft geht von der Kunſt aus, und kehrt in ihrer Vollendung wieder zu derſelben zurück. In ihrer höchſten Darſtellung wird die Wiſſenſchaft ſelbſt zur Kunſt:

„Der Schätze, die der Denker aufgehäufet,
„Wird er in euren Armen erſt ſich freun,
„Wenn ſeine Wiſſenſchaft der Schönheit zugereifet,
„Zum Kunſtwerk wird geadelt ſeyn."

Während ſeines Aufenthaltes in Kochberg, einem Landgute in der Nähe von Rudolſtadt, korreſpondirte Schiller viel mit Lottchen von Lengefeld, ſeiner nachherigen Frau. Es freute ihn, daß ſie diejenigen Stücke, welche ihm die liebſten waren, lieb gewann und ſich gleichſam zu eigen machte; dadurch würden ihre Seelen immer mehr und mehr an einander gebunden werden. Er ſah, wie er ſich ausdrückte, dieſe Stücke als die Garants ihrer Freundſchaft an; es wären abgeriſſene Stücke ſeines Weſens, und es wäre ein entzückender Gedanke für ihn, ſie in das ihrige übergegangen zu ſehen, ſie in ihr wieder anzuſchauen und als Blumen,

die er pflanzte, wieder zu erkennen. Aber „die Künstler" scheint das Gedicht gewesen zu seyn, was ihr am meisten gefallen, wie auch Schiller vermuthet hatte. Er schrieb deshalb, wie sehr es ihn freute, daß ihrer Seele Empfindungen und Vorstellungen zugänglich wären, die aus dem Innersten seines Wesens geflossen. Dies dürfte eine starke Gewährleistung ihrer gegenseitigen Harmonie seyn, und jede Erfahrung, die er über diesen Punkt machte, wäre ihm heilig und werth. An Karoline von Beulwitz schrieb er, daß er mit diesem Gedichte vollkommen zufrieden wäre und sich selbst loben müßte. Er gestand damals, noch Nichts so vollendet gemacht, aber auch zu Nichts sich so viel Zeit genommen zu haben.

Mit Wieland harmonirte Schiller in Betreff „der Künstler" nicht so gut, als mit Fräulein von Lengefeld. Er konnte sich über eine Stelle gar nicht mit ihm einigen. Der Streit führte sie auf gewisse Mysterien der Kunst, worauf Schiller noch vierzehn andere Strophen hinzudichtete, während ihm andere, die ihm früher zugesagt hatten, nun mißfielen.

Zum näheren Verständnisse dieses Gedichtes kann noch der Ausspruch Schillers über den Poeten und Künstler an Goethe dienen: „Ich denke, schreibt er, mir die Sache so. Zweierlei gehört zum Poeten und Künstler: daß er sich über das Wirkliche erhebt, und daß er innerhalb des Sinnlichen stehen bleibt. Wo Beides verbunden ist, da ist ästhetische Kunst. Aber in einer ungünstigen formlosen Natur verläßt er mit dem Wirklichen nur zu leicht auch das Sinnliche und wird idealistisch, und wenn sein Verstand schwach ist, gar phan-

täſtiſch; oder will er und muß er, durch ſeine Natur genöthigt, in der Sinnlichkeit bleiben, ſo bleibt er gerne auch bei dem Wirklichen ſtehen, und wird in beſchränkter Bedeutung des Worts, realiſtiſch, und wenn es ihm ganz an Phantaſie fehlt, knechtiſch und gemein. In beiden Fällen alſo iſt er nicht äſthetiſch."

Die Entwickelung der Kunſt und die Veredelung des Menſchen durch die Kunſt, iſt der Inhalt des Gedichts. Von der Nachahmung der Natur ausgehend ſchreitet es zu der Betrachtung fort, daß das Schöne nicht aus der Natur, ſondern aus dem Geiſte geboren werde. Humboldt nannte es ein didaktiſches Gedicht, und Schiller hätte Unrecht, wenn er darüber klagte, daß es noch kein wahres didaktiſches Gedicht gäbe. „Die Künſtler" ſeyen ein ſolches Gedicht nach der von ihm ſelbſt aufgeſtellten Idee, nach welcher es in der Darſtellung die Idee erzeugen ſolle. Auch von der Elegie" und von „den Göttern Griechenlands" könnte man das ſagen, indem die darin angeregten Ideen auf philoſophiſchem Wege ausgeführt würden.

Wiſſen.

In der ſchönen Individualität der weiblichen Natur kam der Dichter zur Anerkennung des Geiſtes und ſeiner Wirklichkeit. Dieſe Wirklichkeit war aber noch die ſinnliche und natürliche, die ſich ihrer Allgemeinheit nicht gemäß zeigte, und deshalb der unmittelbaren Gegenwart des Lebens entrückt wurde. In Kunſt und

Ideal war die Wirklichkeit ſchon die des Geiſtes ſelbſt, nicht mehr die ſinnliche unmittelbare, ſondern ideelle. Der Geiſt war ſich darin nach ſeiner Allgemeinheit, nach ſeinem Weſen gegenſtändlich. Aber immer war noch die Sinnlichkeit die Weiſe der Exiſtenz des Geiſtes, wenn gleich die ſchöne Sinnlichkeit, der Schein. Auch dieſer verſchwindet im Denken und Wiſſen, als dem Elemente des Geiſtes ſelbſt, worin das Sinnliche aufgehoben und verklärt iſt.

Zum Erkennen und Wiſſen gehört

„die Gunſt des Augenblicks."

Man mag ſich noch ſo ſehr mühen und anſtrengen, alles iſt umſonſt, wenn der Augenblick nicht günſtig iſt:

„Aus den Wolken muß es fallen,
„Aus der Götter Schooß das Glück
„Und der mächtigſte von allen
„Herrſchern iſt der Augenblick."

Auch Goethe weiß in den Geſprächen mit Eckermann davon zu reden, wie man zum Denken und Erkennen den Augenblick abwarten müſſe. Die Erkenntniß, das Wiſſen, läßt ſich nicht erzwingen, weil es nicht von uns abhängt. Wir haben nur zuzuſehen, wie der Gedanke das Weſen der Dinge iſt, und wie er dieſe enthüllt. Oft ſchlägt er wie ein Blitz ein, nachdem wir lange vergebens auf ihn gehofft und gewartet haben:

„Von dem allererſten Werden
„Der unendlichen Natur,
„Alles Göttliche auf Erden
„Iſt ein Lichtgedanke nur."

bringt den Gedanken ans Licht, welcher unmittelbar im Geiſte geboren wird, ſofern ſeine Unmittelbarkeit das Gefühl iſt. Der Inhalt des Gedankens, welcher Nothwendigkeit und Geſetz iſt, wird unmittelbar empfunden. Dies iſt Natur, und näher das Gefühl deſſen, was recht und vernünftig iſt, was gut und wahr iſt. Aber die Unmittelbarkeit, die Natur hört auf, ſobald das Bewußtſein erwacht, es kommt zur Vermittlung und Reflexion; an die Stelle der Natur tritt die Schule. Dieſe löſt den Inhalt in bloße Form auf, zerſplittert ihn, anſtatt ihn zu rechtfertigen, und erſchüttert ihn:

„Kann die Wiſſenſchaft nur zum wahren Frieden mich führen,
„Nur des Syſtemes Gebäu'n ſtützen das Glück und das Recht?
„Muß ich dem Trieb mißtrauen, der leiſe mich warnt, dem Geſetze,
„Das du ſelber, Natur, mir in den Buſen geprägt,
„Bis auf die ewige Schrift die Schul' ihr Siegel gedrücket,
„Und der Formel Gefäß bindet den flüchtigen Geiſt?“

Dies Gefühl, das Unmittelbare des Gedankens, weiß das Wahre und Gute von ſelbſt, ohne alle Reflexion; es trifft das Rechte. Aber darum iſt der Grund nicht das Gefühl ſelbſt, ſondern inſofern es unmittelbar Gedanke iſt. Gefühl und Gedanke, Inhalt und Form werden im Verlauf der Bildung durch die Reflexion getrennt und geſchieden. Darüber klagt der Dichter, als über den Verluſt des unmittelbaren Inhalts:

„Freund, du kennſt doch die goldene Zeit? Es haben die Dichter
„Manche Sage von ihr rührend und kindlich erzählt.
„Jene Zeit, da das Heilige noch im Leben gewandelt,
„Da jungfräulich und keuſch noch das Gefühl ſich bewahrt,

„Da noch das große Geſetz, das oben im Sternenlauf waltet,
„Und verborgen im Ei reget den hüpfenden Punct,
„Noch der Nothwendigkeit ſtilles Geſetz, das ſtätige, gleiche,
„Auch der menſchlichen Bruſt freiere Wellen bewegt,
„Da nicht irrend der Sinn und treu, wie der Zeiger am Uhrwerk,
„Auf das Wahrhaftige nur, nur auf das Ewige wies? —
„Da war kein Profaner, kein Eingeweihter zu ſehen;
„Was man lebendig empfand, ward nicht bei Todten geſucht.
„Gleich verſtändlich für jegliches Herz war die ewige Regel,
„Gleich verborgen der Quell, dem ſie belebend entfloß.
„Aber die glückliche Zeit iſt dahin! Vermeſſene Willkür
„Hat der getreuen Natur göttlichen Frieden geſtört.
„Das entweihte Gefühl iſt nicht mehr Stimme der Götter,
„Und das Orakel verſtummt in der entadelten Bruſt.
„Nur in dem ſtilleren Selbſt vernimmt es der horchende Geiſt noch,
„Und den heiligen Sinn hütet das myſtiſche Wort.
„Hier beſchwört es der Forſcher, der reines Herzens hinabſteigt,
„Und die verlorne Natur gibt ihm die Weisheit zurück.“

Der Dichter preiſt den vor allen glücklich, in deſſen Gemüth noch kein Zweifel gekommen iſt, der kindlichen Sinnes dahin gewandelt, welcher dem frommen Inſtincte gefolgt, dem ſchützenden Engel, und zufrieden in ſich noch von keiner Unruhe und Entzweiung heimgeſucht worden:

„O dann gehe du hin in deiner köſtlichen Unſchuld!
„Dich kann die Wiſſenſchaft nichts lehren. Sie lerne von dir!
„Jenes Geſetz, das mit ehrnem Stab den Sträubenden lenket,
„Dir nicht gilt's. Was du thuſt, was dir gefällt, iſt Geſetz,
„Und an alle Geſchlechter ergeht ein göttliches Machtwort.
„Was du mit heiliger Hand bildeſt, mit heiligem Mund
„Redeſt, wird den erſtaunten Sinn allmächtig bewegen;
„Du nur merkſt nicht den Gott, der dir im Busen geboren,

„Nicht des Siegels Gewalt, das alle Geister dir beuget,
„Einfach gehst du und still durch die eroberte Welt."

So lange die Reflexion und Wissenschaft nicht zur Unmittelbarkeit des Inhalts zurückkehrt, bleibt sie inhaltslose Form. Auch bleibt die Unmittelbarkeit des Gefühls formloser Inhalt, wenn sie nicht vermittelt, nicht in die Klarheit des Gedankens, des Bewußtseins erhoben wird. Die Natur muß zur Schule, und die Schule muß zur Natur werden. Sonst feiert der Genius der Wissenschaft seinen Triumph nicht.

In den Horen war dies Gedicht von Schiller „Natur und Schule" überschrieben worden. Es war das Lieblingsgedicht Körners. Der Coadjutor nannte es eben so zart empfunden, als tief gedacht, und höchst lehrreich. Diese schöne Blume der Schillerschen Poesie hätte ihn herzlich erfreut. Auch Herder sagte, daß es treffliche Gedanken enthalte. Aber Humboldten war es zu scharf auf den Gedanken gerichtet, wenn er gleich darum recht gut das Dichterische darin fühlte, und weit entfernt war, Schillern darüber einen Vorwurf zu machen. Die Einbildungskraft wirkte darin auf eine dem Verstande ähnliche Art, und es hätte wahrscheinlich nicht im Plane gelegen, die Idee weiter zu verfolgen. Doch hätte er gewünscht, daß darin die Frage wäre erörtert worden, ob die Dauer einer solchen natürlichen, zweifellosen Unschuld auch wahrscheinlich oder nur möglich wäre? Was sie verbürgte? Wozu eigentlich der Mensch bestimmt wäre? Die Behandlung dieser Frage wäre in einem Gedichte zwar nicht leicht gewesen, hätte aber doch gewiß zu poetischen und schön gegen ein-

ander contraſtirenden Gemälden Anlaß gegeben. Die dem Stoffe des Gedichts allerdings eigne Trockenheit wäre demſelben durch die Behandlung gänzlich genommen worden. Die Schilderung der Natur wäre ſehr ſchön und anziehend, und auch die finſtere Schule in großen prächtigen Bildern gemalt.

Das Wiſſen iſt blos

„menſchliches Wiſſen"

ſo lange Natur und Schule nicht eins ſind, der Inhalt nicht die Form und die Form nicht der Inhalt iſt. Daſſelbe iſt alsdann ſubjectiv und formell, Meinung, Einbildung, Vorſtellung:

„Weil du lieſeſt in ihr, was du ſelber in ihr geſchrieben,
„Weil du in Gruppen für's Aug' ihre Erſcheinungen reihſt,
„Deine Schnüre gezogen auf ihrem unendlichen Felde,
„Wähnſt du, es faſſe dein Geiſt ahnend die große Natur."

Zum wirklichen Wiſſen gehört, daß unſer Denken und Erkennen eins mit der Natur der Sache ſey. Um zur Sache zu kommen, um das Wahre und Ewige erfaſſen zu können, müſſen wir unſre Meinung, das blos Subjective, Menſchliche aufgeben. Zum Wiſſen gehört nicht nur das Menſchliche, ſondern auch das Göttliche.

Das Wiſſen iſt ſich ſelbſt der Zweck und Inhalt.

„Archimedes und ſein Schüler"

unterhalten ſich darüber. Der Jüngling wünſcht von ihm in die göttliche Kunſt eingeweiht zu werden, die das Vaterland vor der Sambuca beſchützt habe.

„Göttlich nennſt du die Kunſt? Sie iſt's, verſetzte der Weiſe;
„Aber das war ſie, mein Sohn, eh' ſie dem Staat noch gedient.

„Willſt du nur Früchte von ihr, die kann auch die ſterbliche zeugen;
„Wer um die Göttin freit, ſuche in ihr nicht das Weib.“

Der römiſche Feldherr Marcellus belagerte die Stadt Syrakus drei Jahre lang. Zuletzt wurde ſie erobert. Archimedes ſoll die Stadt durch ſeine Kunſt ſo lange geſchützt haben. Es heißt, daß er die römiſchen Schiffe durch Maſchinen aus dem Hafen in die Luft gehoben habe, und dieſelben durch Brenngläſer angezündet. Auch Marcellus erfand eigenthümliche Belagerungsmaſchinen, von welchen die eine Sambuca hieß.

Erſt muß Schiller auch der Stadt Syrakus ſelbſt erwähnt haben. Denn Herder tadelte ihn, daß er bei Archimed Syrakŭs ſcandire, was durchaus nicht angehe. Syrakūs (⏑ ⏑ —) hieße es, und das us wäre doppelt lang, nicht blos des griechiſchen Diphthongs und der entſchiedenen Ausſprache, ſondern ſelbſt des abgeſchnittenen Syracusae wegen; darum er beim erſten Vers anfangs wirklich geglaubt habe, daß ein Fuß zu viel wäre. Das Epigramm hörte vor den zwei letzten Verſen auf; und das letzte Bild oder Gleichniß käme unerwartet und gleichſam zu viel, inſonderheit da blos doppelſinnige Früchte zu einem ganz fremden Bilde führten.

Wer nur ſich ſelbſt in allem lieſt und erblickt, iſt

„der philoſophiſche Egoiſt,“

welcher das blos Subjective der Form für die Sache nimmt. Der ſieht nur in allem ſich ſelbſt, und hält ſich für das Centrum der Dinge, für die Sonne, worum ſich alles dreht. Er erblickt nicht den Säugling von der Liebe genährt und gepflegt, nicht die Mutter, die

mit dem eignen Schlaf dem geliebten Kinde den ſüßen Schlummer erkauft. Er ſieht nicht die große Natur, ſondern nichts als ſich, und immer nur ſich:

„Selbſtgenügſam willſt du dem ſchönen Ring dich entziehen,
„Der Geſchöpf an Geſchöpf reiht in vertraulichem Bund?
„Willſt du, Armer, ſtehen allein und allein durch dich ſelber,
„Wenn durch der Kräfte Tauſch ſelbſt das Unendliche ſteht?"

Er ſteht ſich überall ſelbſt im Wege, das einzelne Selbſt, dem allgemeinen, dem Geiſte, welcher die Wahrheit iſt.

Humboldt fand dies Gedicht von einer ſehr eignen und hohen Schönheit. Die Beſchreibung der Mutter und des Säuglings wäre überaus zart und lieblich, und die Wendung des Ganzen überraſchend.

„Der Metaphyſiker"

will alles in und aus ſich ſelbſt erkennen. Deswegen hält er ſich ſelbſt für den Höhenpunct des Geiſtes und der Wiſſenſchaft. Er blickt, wie der Schieferdecker vom Thurme auf die Welt herab:

„Wie tief liegt unter mir die Welt!
„Kaum ſeh ich noch die Menſchlein unten wallen!
„Wie trägt mich meine Kunſt, die höchſte unter allen
„So nahe an des Himmels Zelt!"

Wie der Thurm hoch in der Luft ſpitz zuläuft, ſo iſt auch Hans Metaphyſikus die Spitze ſeiner Kunſt.

„Der Thurm, von dem dein Blick ſo vornehm niederſchauet,
„Wovon iſt er — worauf iſt er erbauet?
„Wie kamſt du ſelbſt hinauf — und ſeine kahlen Höh'n,
„Wozu ſind ſie dir nütz, als in das Thal zu ſehn? — "

Er hat ſein Gebäude von ſeinen eigenen, abſonderlichen Gedanken auferbaut, welche um deſto eigenthüm-

licher ſind, je mehr ſie ſich von den allgemein vernünftigen Gedanken, die die Welt bewegen, entfernen. Goethe ſagt dagegen: Metaphyſik hat Gott allein, ſie iſt ſein Ehrenamt.

Aber von Gott wiſſen

„die Weltweiſen,"

die Philoſophen ex professo oder Profeſſoren häufig am allerwenigſten. Sie rühmen ſich vielmehr, daß ſie von Gott nichts wiſſen. Dagegen ſagt Plato, daß es nicht der Mühe werth ſey, vieles und alles zu wiſſen, und von Gott nichts zu wiſſen.

„Der Satz, durch welchen alles Ding
„Beſtand und Form empfangen,
„Der Kloben, woran Zeus den Ring
„Der Welt, die ſonſt in Scherben ging,
„Vorſichtig aufgehangen,
„Den nenn' ich einen großen Geiſt,
„Der mir ergründet, wie er heißt,
„Wenn ich ihm nicht drauf helfe —
„Er heißt: Zehn iſt nicht Zwölfe."

Dieſer Satz heißt in der Logik der Satz des Widerſpruchs. Darnach ſoll alles wahr ſeyn, was ſich nicht widerſpricht. Aber der Satz ſagt nichts weiter, als daß A nicht B, daß der Fuchs kein Haſe iſt. Die ganze Wahrheit dieſes Satzes wäre demnach, daß der Fuchs ein Fuchs iſt, der Haſe ein Haſe. Wegen ſolcher Einheit des Dinges mit ſich ſelbſt wird der Satz auch Satz der Identität genannt, und iſt das Orakel des geſunden Menſchenverſtandes, indem er ausdrückt: der Schnee macht kalt, das Naſſe feucht, das Feuer brennt, das Helle leuchtet. So z. B. iſt die Säure von Sonne, Mond und allen Sternen verſchieden; eben ſo der Mann

Das iſt wahr, ſagt die Logik, das iſt das erſte und oberſte Denkgeſetz, woran kein Menſch zweifeln kann. Dagegen läßt ſich weiter nichts einwenden, es iſt richtig: die Säure iſt kein Stern, der Mann iſt kein Stein; aber es iſt nicht wahr, daß die Säure und der Stern, der Mann und der Stein wirklich verſchieden ſind, ſo paradox das geſagt ſeyn mag. Dazu gehört, daß ſie nicht blos identiſch, und ohne Beziehung auf einander ſind, daß ſie nicht gleichgültig gegen einander bleiben. Wären ſie identiſch, ſo blieben ſie für ſich, hätten nicht den Trieb nach einem Andern, wie die Säure nach dem Kali, der Mann nach dem Weibe. Deshalb iſt die Säure und der Mann nicht von Sonne, Mond und Sternen verſchieden, wogegen ſie gleichgültig ſind, ſondern vom Kali und vom Weibe. Was verſchieden ſeyn ſoll, muß innerlich eins ſeyn, ſich durch ſich ſelbſt auf einander beziehen. Der wahre Satz der Identität iſt daher nicht, daß eins nicht das andere iſt, ſondern daß eins mit dem andern in Einheit iſt, wovon es ſich unterſcheidet. Nicht die unterſchiedsloſe Einheit, ſondern die unterſchiedene Einheit, nämlich diejenige, welche den Unterſchied in ſich hat, iſt der Satz, wodurch alle Dinge Beſtand und Form empfangen.

„Doch weil, was ein Profeſſor ſpricht,
„Nicht gleich zu Allen dringet,
„So übt Natur die Mutterpflicht,
„Und ſorgt, daß nie die Kette bricht,
„Und daß der Reif nie ſpringet.
„Einſtweilen, bis den Bau der Welt
„Philoſophie zuſammenhält,
„Erhält ſie das Getriebe
„Durch Hunger und durch Liebe.“

Hunger, der Trieb des einen nach dem andern, und Liebe, die Einheit beider, ist der Satz der Natur und alles Lebens. Dieser Trieb ist auch der Trieb des Wissens.

Der Dichter erblickt diesen Weltweisen mit dem Satze der Identität, gegenüber der leeren Weisheit im

„Tanz,"

als in der wechselnden Bewegung und Verwirrung das Gesetz und die Regel, im Unterschiede die Einheit. Tanzen ist kein prosaisches Gehen und Marschiren, sondern ist poetisch. Im Gehen und Marschiren wiederholt sich der gleiche Schritt, das Gehen ist identisch, aber im Tanze kommt Ungleiches in die Bewegung. Darum die musikalische Begleitung und der Rhythmus beim Tanze, während man zum Gehen Musik nicht braucht, sondern höchstens im Gehen mit sich selber spricht und selten singt. Zum Marschiren sind Trommeln und Pfeiffen hinlänglich; zum Tanz gehört Musik, die nicht getrommelt und gepfiffen werden sollte. In der Musik ist zwar auch Takt, regelmäßige Wiederkehr der gleichen Zeit, aber der Takt bindet den flüchtigen Ton nur, und macht den Unterschied der Länge und Kürze der Töne in bestimmten Abschnitten wieder gleich. Darum hebt der Takt diese Ungleichheit nicht auf und kann sie nicht aufheben. Der Rhythmus bewegt sich der Symmetrie des Taktes und seiner verständigen Einheit ungeachtet nach seiner Eigenthümlichkeit und nach seinem Maße. Die Töne erklingen im melodischen Wohllaut, wie der Tanz rhythmisch ist, nicht symmetrisch. Rhythmus und Melodie sind das Poetische in der Musik, und

machen das eigenthümliche Weſen derſelben aus. Beides iſt unterſchiedene Einheit der Bewegung und Töne, nicht bloße Einheit, ſondern harmoniſche Einheit. In der Bewegung iſt Ruhe und Maß, und die verſchiedenen Töne ſtimmen zuſammen. In Tanz und Muſik iſt das blos Identiſche etwas Untergeordnetes und hat für ſich keinen Sinn.

„Sprich, wie geſchiehts, daß raſtlos erneut die Bildungen ſchwanken,
„Und die Ruhe beſteht in der bewegten Geſtalt?
„Jeder ein Herrſcher, frei, nur dem eigenen Herzen gehorchet,
„Und im eilenden Lauf findet die einzige Bahn?
„Willſt du es wiſſen? Es iſt des Wohllauts mächtige Gottheit,
„Die zum geſelligen Tanz ordnet den tobenden Sprung,
„Die, der Nemeſis gleich, an des Rhythmus goldenem Zügel
„Lenkt die brauſende Luſt und die verwilderte zähmt;
„Und dir rauſchen umſonſt die Harmonieen des Weltalls?
„Dich ergreift nicht der Strom dieſes erhabnen Geſangs,
„Nicht der begeiſternde Tact, den alle Weſen dir ſchlagen,
„Nicht der wirbelnde Tanz, der durch den ewigen Raum
„Leuchtende Sonnen ſchwingt in kühn gewundenen Bahnen?
„Das du im Spiele doch ehrſt, fliehſt du im Handeln, das Maß.

Schiller ſtellt hier die Nemeſis als die Göttin des Maßes und der Regel vor. Sie wurde auch von den Alten ſo gedacht, als die Göttin, die in allem den Zügel hielt, den Handlungen Maß und den Worten Zaum anlegte. Wie nun im Tanze mit immer verändertem Reize ſich die Regel herſtellt, und in der Verwandlungen Spiel das Geſetz herrſcht, ſo iſt auch im lebendigen Wechſel der Welt Harmonie und Einheit, die wir erkennen, und in welche wir thätig mit eingrei-

sen sollen. Aber alles mit Maß: schreite nicht über das Maß, sagt die Göttin.

Herder liebte den „Tanz" von allen Schillerschen Gedichten am meisten. Man hat sogar behaupten wollen, daß er dies Gedicht mit veranlaßt habe. Humboldt nannte den Tanz meisterhaft gelungen und fand Herders Wahl sehr charakteristisch. Denn die Harmonie und scheinbare Verwirrung, vorzüglich auf das Weltall bezogen, wäre eine bei ihm oft wiederkehrende Idee. Auch wäre der Vortrag, ein Gleichniß, das zu einer künftigen Anwendung führte, ganz in seiner Manier. Wenn das Gedicht nicht eine Klarheit hätte, eine Kraft und Grazie, die nur Schillern eigen sey, so würde er es ohne Anstoß für ein Herdersches haben nehmen können. Im Ausdruck wäre es nicht minder fürtrefflich; der Bewegung und Leichtigkeit der ersten Hälfte, welche vorzüglich in einzelnen Versen unübertrefflich ausgedrückt sey, stellte sich die Festigkeit und der Ernst der zweiten prächtig entgegen. Die Idee drückte die Individualität Schillers treffend aus, welcher immer in dem Verwirrten das Gesetz aufsuchte, und dieses wieder in scheinbare Verwirrung zu verbergen gewußt hätte. Wie er sich aus Gesprächen erinnerte, gehörten selbst die Bilder, die er brauchte, zu den ihm am geläufigsten. Seit seiner Trennung von Schiller hätte es ihm das lebhafteste Bild von demselben wiedergegeben, weshalb es ihm doppelt werth wäre. Ueberhaupt hätte dies Gedicht einen großen philosophischen Gehalt, und das Bild der Tanzenden wäre göttlich schön gemalt und voller Leben. Der Coadjutor nannte das Gemälde vom Tanz den reinen Ausdruck dessen, was

er oft als Zuſchauer lebhafter Reihen empfunden hätte.

Die Wahrheit iſt zwar unmittelbar im Gemüth, im Gefühl. Aber nur dem Inhalt, nicht der Form nach. So lange die Wahrheit im Gefühl iſt, ſind Herz und Verſtand, Sinn und Gedanke unmittelbar eins. Deshalb gibt der Dichter

„einem jungen Freunde, als er ſich der Weltweisheit widmete"

den guten Rath, keinen Zweifel in ſich aufkommen zu laſſen. Er warnt ihn, kein gewiſſes Gut für ein ungewiſſes dahinzugeben. Die Wahrheit iſt im Gefühle unmittelbar gewiß, aber mit dem Denken wird ſie ungewiß, indem ſie die Form der Unmittelbarkeit verliert. Man kommt aber doch zum wirklichen Wiſſen nur durch den Zweifel, welcher Sinn und Gedanken entzweit. Alsdann gilt es, denſelben zu bekämpfen und zu beſiegen:

„Fühlſt du dir Stärke genug, der Kämpfe ſchwerſten zu kämpfen,
„Wenn ſich Verſtand und Herz, Sinn und Gedanken entzwei'n,
„Muth genug, mit des Zweifels unſterblicher Hydra zu ringen,
„Und dem Feind in dir ſelbſt männlich entgegen zu gehn,
„Mit des Auges Geſundheit, des Herzens heiliger Unſchuld
„Zu entlarven den Trug, der dich als Wahres geſucht?
„Fliehe, biſt du des Führers im eigenen Buſen nicht ſicher,
„Fliehe den lockenden Rand, ehe der Schlund dich verſchlingt.
„Manche gingen nach Licht und ſtürzten in tiefere Nacht nur;
„Sicher im Dämmerſchein wandelt die Kindheit dahin."

Wer nicht Herr wird über den Zweifel, der stürzt in tiefe Nacht, und geht trostlos unter. Der hätte besser gethan, in seinem Gefühle unmittelbar der Wahrheit gewiß zu bleiben, und im Dämmerscheine sicher dahin zu wandeln. Aber wer den Zweifel überwindet, erblickt die Wahrheit im Lichtglanze, in der Gewißheit des Denkens und der Erkenntniß selbst, der weiß und erkennt mit Goethe, daß der Gehalt im Busen, und die Form im Geiste ist.

Aber der Trieb des Wissens ist unwiderstehlich, eben weil er der Trieb der Wahrheit, des Geistes selbst ist. Die Wahrheit ist, so lange sie nicht wirklich gewußt wird,

„das verschleierte Bild zu Sais,"

das Bild der Isis in Aegypten, der verschleierten Göttin. In Aegypten war die Wahrheit ein Räthsel, und die griechischen Jünglinge gingen dahin, um sich Weisheit zu holen. Der Dichter führt uns einen solchen Jüngling vor, der voll Begierde ist, den Schleier zu heben, welcher vom Wissensdurst getrieben wird:

„Was hab' ich,
„Wenn ich nicht alles habe? sprach der Jüngling:
„Gibt's etwa hier ein Weniger und Mehr?
„Ist deine Wahrheit, wie der Sinne Glück,
„Nur eine Summe, die man größer, kleiner
„Besitzen kann und immer doch besitzt?
„Ist sie nicht eine einz'ge, ungetheilte?
„Nimm einen Ton aus einer Harmonie,
„Nimm eine Farbe aus dem Regenbogen,
„Und alles, was dir bleibt, ist Nichts, so lang
„Das schöne All der Töne fehlt und Farben."

Dies iſt ein ſchönes Bild der Wahrheit. Wie die Harmonie eine Einheit iſt, von unterſchiedenen Tönen, der Regenbogen eine Einheit von verſchiedenen Farben, ſo iſt die Wahrheit eine ungetheilte Einheit, die in ſich unterſchieden iſt, keine abſtracte Einheit, dem farbloſen Lichte vergleichbar, ſondern dem ſchattigen Lichte. Im reinen Licht ſehen wir ſo viel als in der Finſterniß, Nichts. Dies iſt der vor der Wahrheit hängende Schleier, welchen der Jüngling hinwegnehmen möchte:

„Nach Wahrheit ſtreb' ich ja allein, und dieſe
„Gerade iſt es, die man mir verhüllt?
„Das mache mit der Gottheit aus, verſetzt
„Der Hierophant. Kein Sterblicher, ſagt ſie,
„Rückt dieſen Schleier, bis ich ſelbſt ihn hebe.
„Und wer mit ungeweihter ſchuld'ger Hand
„Den heiligen, verbotnen früher hebt,
„Der, ſpricht die Gottheit — Nun? „Der ſieht die Wahrheit."
„Ein ſeltſamer Orakelſpruch! Du ſelbſt,
„Du hätteſt alſo niemals ihn gehoben?
„Ich? Wahrlich nicht! Und war auch nie dazu
„Verſucht." — Das faſſ' ich nicht. Wenn von der Wahrheit
„Nur dieſe dünne Scheidewand mich trennte —
„Und ein Geſetz, fällt ihm ſein Führer ein,
„Gewichtiger, mein Sohn, als du es meinſt,
„Iſt dieſer dünne Flor — für deine Hand
„Zwar leicht, doch zentnerſchwer für dein Gewiſſen."

Voll Gedanken geht der Jüngling nach Hauſe; die Wißbegier läßt ihn nicht ruhen, noch raſten. Er rafft ſich vom Lager auf, und geht um Mitternacht nach dem Tempel. Kaum hat er die Mauer erſtiegen, ſo dringt er auch ins Innere des Tempels ein. Vergebens warnt ihn die treue Stimme ſeines Gewiſſens; er muß und will die Wahrheit ſehn. Er hebt den

Schleier wirklich — aber die Prieſter fanden ihn am andern Morgen beſinnungslos und bleich am Fußgeſtell der Iſis hingeſtreckt. Die Heiterkeit ſeines Lebens war dahin, und er bekannte nie, was er geſehn hatte. Ein tiefer Gram brachte ihn früh ins Grab.

„Weh dem, das war ſein warnungsvolles Wort,
„Wenn ungeſtüme Frager in ihn drangen,
„Weh dem, der zu der Wahrheit geht durch Schuld;
„Sie wird ihm nimmermehr erfreulich ſeyn."

Sein iſt die Schuld; denn er nimmt ſich die Wahrheit eigenmächtig, die er ſich zugleich hätte geben laſſen ſollen. Kein Sterblicher, ſagt die Gottheit, rückt den Schleier, bis ich ſelbſt ihn hebe. Wer aus eigner Machtvollkommenheit erkennen will, wie hier der Jüngling, hält zugleich an ſich ſelbſt feſt. Er erhebt und entäußert ſich nicht wirklich zu Gott, damit Gott ſich zu ihm herablaſſe. Er kommt zwar zu Gott, aber ohne Gott, nicht mit Gottes Hülfe.

Man kann ſonſt über dies Gedicht allerlei Gedanken haben, als da ſind: man ſoll Gott nicht erkennen wollen, weil Gott überhaupt nicht erkannt werden könne; es müſſe beim Glauben bleiben; man ſolle die Schranken der Erkenntniß nicht freventlich durchbrechen wollen, und was dergleichen Redensarten mehr ſind.

Wahrſcheinlich hat Schiller den Stoff des Gedichtes aus Plutarch, welcher in der Schrift über Iſis und Oſiris ſagt: „das Heiligthum der Athene in Sais, die von einigen für die Iſis gehalten wird, hatte die Inſchrift: Ich bin das All, das geweſen iſt, welches iſt und ſeyn wird; noch nie hat ein Sterblicher meinen

Schleier gelüftet.“ Herder fand dies Gedicht in aller und jeder Hinsicht genügend.

Der Mensch, welcher wähnt, Gott und die Welt aus und durch sich selbst erkennen zu können, muß sich zuletzt gestehen, daß dies wirklich nicht der Fall ist, daß er Gott nicht weiß. Deshalb bleibt ihm nichts übrig, als zu glauben.

„Die Worte des Glaubens“

sprechen den Inhalt der Erkenntniß zwar als das Wesentliche und Wahre aus, aber doch als etwas aus, das man nicht wissen könne. Was es an sich sey, soll unerforschlich seyn und bleiben. Aber es soll doch darum nicht weniger gewiß seyn. Diese Worte sind Gott, Tugend, Freiheit:

„Der Mensch ist frei geschaffen, ist frei,
„Und würd' er in Ketten geboren.“

Er weiß sich aber trotz seiner Freiheit mit der Natürlichkeit behaftet, mit der Sinnlichkeit in Zwiespalt, in Entzweiung. Er kann die Tugend üben, und auch nicht üben. Sinnlichkeit und Vernunft, Nothwendigkeit und Freiheit sollen übereinstimmen; deshalb muß er annehmen, daß Gott ist, daß ein heiliger Wille ist. Denn der Zwiespalt, die Entzweiung ist das Unvollkommene, Menschliche.

„Und die Tugend, sie ist kein leerer Schall,
„Der Mensch kann sie üben im Leben,
„Und sollt' er auch straucheln überall,
„Er kann nach der göttlichen streben,
„Und was kein Verstand der Verständigen sieht,
„Das übet in Einfalt ein kindlich Gemüth.“

„Und ein Gott iſt, ein heiliger Wille lebt,
„Wie auch der menſchliche wanke;
„Hoch über der Zeit und dem Raume ſchwebt
„Lebendig der höchſte Gedanke,
„Und ob Alles im ewigen Wechſel kreiſ't,
„Es beharret im Wechſel ein ruhiger Geiſt."

Wirklich iſt das alles nicht: die Freiheit nicht, wegen der Sinnlichkeit, womit ſie im Zwieſpalt iſt; die Tugend nicht, weil wir immer nur nach derſelben ſollen ſtreben können; Gott nicht, da Gott nicht zugleich in der Welt und Zeitlichkeit, ſondern blos über Raum und Zeit erhaben gedacht wird. Ueber das Sollen kommt dieſer Glaube nicht hinaus. Darum iſt derſelbe weſentlich

„Hoffnung."

Der Menſch ſoll in der irdiſchen Welt und Zeitlichkeit Gott nicht wiſſen, ſoll Tugend und Freiheit nicht verwirklichen können. Die Realität von allem dem iſt aber eine Forderung, die er nicht abweiſen kann. Sie geht aus der Aeußerlichkeit und Bedingtheit, aus der Unvollkommenheit der Welt ſelbſt hervor. Da ſie in dieſer Welt nicht gefunden wird, muß er hoffen, daß ſie in jener Welt ſtatt finden werde. Er kann ſich in dieſer zeitlichen Welt derſelben nur annähern, und die Hoffnung fortwährend nähren. Deswegen hofft er immer Verbeſſerung, wenn gleich die Welt dieſelbe Welt bleibt; dieſe Hoffnung geleitet ihn durch's Leben:

„Denn beſchließt er im Grabe den müden Lauf:
„Noch am Grabe pflanzt er — die Hoffnung auf."

Die Hoffnung geht über das endliche Leben hinaus. Sie iſt die Hoffnung auf Unſterblichkeit und gründet ſich auf Gott, Freiheit, Tugend:

„Es iſt kein leerer ſchmeichelnder Wahn,
„Erzeugt im Gehirne des Thoren;
„Im Herzen kündet es laut ſich an:
„Zu was Beßerm ſind wir geboren;
„Und was die innere Stimme ſpricht,
„Das täuſchet die hoffende Seele nicht.“

Da Gott, Freiheit, Tugend weſentlicher Natur ſind, geben ſie dem Menſchen Werth und Gehalt. Aber wegen des Sollens iſt die Verwirklichung dieſes Inhalts ein Wahn.

„Die Worte des Wahns“

drücken dies näher aus. Es ſoll ein Wahn ſeyn, wenn man glaubt, das Rechte und Gute werde über das Böſe ſiegen; es werde dem Edlen und Rechtſchaffenen auf Erden glücklich gehen. Ferner, daß Sinnlichkeit und Vernunft, deren Einheit die Wahrheit iſt, je übereinſtimmen werden; daß dieſe je erkannt werden könne.

„So lang' er glaubt, daß dem irdſchen Verſtand
„Die Wahrheit je wird erſcheinen —
„Ihren Schleier hebt keine ſterbliche Hand;
„Wir können nur rathen und meinen.“

Da die Wahrheit nicht wirklich ſeyn ſoll, iſt es unmöglich, daß das Weſen erſcheinen kann. Zwar ſoll es ſeyn, aber nur in unſerm Denken und Vorſtellen; in der Welt ſoll es nicht zu finden ſeyn.

„Drum, edle Seele, entreiß dich dem Wahn,
„Und den himmliſchen Glauben bewahre;
„Was kein Ohr vernahm, was die Augen nicht ſahn,
„Es iſt dennoch das Schöne, und Wahre!
„Es iſt nicht draußen, da ſucht es der Thor;
„Es iſt in dir, du bringſt es ewig hervor.“

Der Dichter urtheilt über ſolche Seelen näher ſo, in ſeiner Abhandlung über das Erhabene: „Es iſt ein Kennzeichen guter und ſchöner, aber jeder Zeit ſchwacher Seelen, immer ungeduldig auf die Exiſtenz ihrer moraliſchen Ideale zu bringen und von den Hinderniſſen derſelben ſchmerzlich gerührt zu werden. Solche Menſchen ſetzen ſich in eine traurige Abhängigkeit von dem Zufall, und es iſt immer mit Sicherheit vorherzuſagen, daß ſie der Materie in moraliſchen und äſthetiſchen Dingen zu viel einräumen und die höchſte Charakter- und Geſchmacksprobe nicht beſtehen werden."

Wofür der Menſch innerlich beſeelt iſt, für das Gute und Wahre, das möchte er auch äußerlich in der Welt verwirklichen. Dies iſt der poetiſche Stoff in

„Licht und Wärme."

Der Menſch glaubt, was er innerlich denkt und empfindet, auch außer ſich zu ſehen:

„Der beßre Menſch tritt in die Welt
„Mit frohlichem Vertrauen;
„Er glaubt, was ihm die Seele ſchwellt,
„Auch außer ſich zu ſchauen,
„Und weiht, von edlem Eifer warm,
„Der Wahrheit ſeinen treuen Arm."

Da aber das Gute und Wahre nur im Inneren ſeyn ſoll, findet er ſich bald getäuſcht. Er will es in die Welt hineinbringen, was unmöglich iſt, weil er ſie ſeiner Innerlichkeit entgegengeſetzt vorſtellt. So wird er aus der Welt wieder in ſich zurückgedrängt:

„Doch Alles iſt ſo klein, ſo eng;
„Hat er es erſt erfahren,
„Da ſucht er in dem Weltgedräng
„Sich ſelbſt nur zu bewahren;

„Das Herz in kalter stolzer Ruh
„Schließt endlich sich der Liebe zu."

Er erfährt, daß die Welt ihren Gang geht, und kalt bleibt gegen seinen warmen Eifer. Aber darum hört auch seine Wärme gegen die Welt auf, sein Denken und Wissen schließt sich in stolzer Ruhe ab. Nach solcher Erfahrung wird der Bruch seiner mit der Welt nur noch ärger. Sein Herz verschließt sich aller Liebe:

„Sie geben, ach! nicht immer Gluth
„Der Wahrheit helle Strahlen.
„Wohl denen, die des Wissens Gut
„Nicht mit dem Herzen zahlen.
„Drum paart zu eurem schönsten Glück
„Mit Schwärmer Ernst des Weltmanns Blick."

Selten ist dies zum Glücke der Menschen vereint. Die Meisten leben nur in der Welt und ihrer Aeußerlichkeit; die Wenigsten bringen es zu etwas Höherem.

„Breite und Tiefe"

vertragen sich nicht gut mit einander. Es wissen Viele von allem zu sagen, aber sie wissen nichts gründlich und recht, ihr Wissen geht in die Breite, wie ihr Reden; nur Wenige arbeiten angestrengt fort, ihr Wissen concentrirt sich auf einen Punct, geht in die Tiefe. Hier ist die Tiefe, das Centrum zugleich Peripherie, während dort Peripherie ist, ohne Centrum.

„Der Stamm erhebt sich in die Luft
„Mit üppig prangenden Zweigen;
„Die Blätter glänzen und hauchen Duft,
„Doch können sie Früchte nicht zeugen;
„Der Kern allein im schmalen Raum
„Verbirgt den Stolz des Waldes, den Baum."

Das Intenſivſte iſt auch das Extenſivſte. Je ſtärker und mächtiger die Kraft und das Leben iſt, das ſich auf einen Punct concentrirt, deſto größer iſt auch die Wirkung nach Außen. Das Innere iſt eins mit dem Aeußern, das blos Innere, was ſich nicht äußert, iſt kraftlos. Es hat keinen Kern, wenn es ſeine Innerlichkeit und Tiefe nicht an den Tag bringen kann. Es muß, was es innerlich iſt, auch äußerlich entfalten können.

Die Weisheit bringt nicht immer Glück und Anſehn in der Welt.

„das Glück und die Weisheit"

ſind gar ſelten befreundet. Das Glück geſellt ſich denen am meiſten zu, die für irdiſche Zwecke thätig ſind. Das Irdiſche geht ins Unendliche, und deshalb auch das Begehren; je mehr der Glückliche hat, deſto mehr er haben will. Die Reichſten und Glücklichſten ſind häufig auch die Geizigſten:

„Mit meinen reichſten ſchönſten Gaben
„Beſchenkt' ich ihn ſo mütterlich,
„Und ſieh', er will noch immer haben,
„Und nennt noch geizig mich."

So ſpricht das Glück von ſeinem Favoriten, von dem es nur Undank erfahren hat. Darum will es nun mit der Weisheit Freundſchaft halten. Aber der Arme, vom Glück verlaſſene, iſt nun nichts, weil er nichts mehr hat. Das Glück verloren, alles verloren. Die Weisheit bedarf des Glückes nicht, ſie wird um ihrer ſelbſt willen begehrt. Daher ruft ſie dem Glücke zu:

„Dort eilt dein Freund ſich zu ermorden,
„Verſöhnet euch! Dich brauch' ich nicht."

Das wahre

„Glück"

ist ein Geschenk von oben.

„Selig, welchen die Götter, die gnädigen, vor der Geburt schon
„Liebten, welchen als Kind Venus im Arme gewiegt,
„Welchem Phöbus die Augen, die Lippen Hermes gelöset,
„Und das Siegel der Macht Zeus auf die Stirne gedrückt!
„Ein erhabenes Loos, ein göttliches, ist ihm gefallen." —

Diese Verse liest man an der Säule der Statue Goethes von David in der Bibliothek zu Weimar. Man hätte keine passendere Inschrift wählen können. An der Säule von Schillers Statue stehen Verse aus dem Gedichte Goethes über Schiller. Die Charis liebte beide gleich sehr, und der höchste der Götter schenkte ihnen seine Gunst.

„Wem er geneigt, dem sendet der Vater der Menschen und Götter
„Seinen Adler herab, trägt ihn zu himmlischen Höhn.
„Unter die Menge greift er mit Eigenwillen, und welches
„Haupt ihm gefällt, um das flicht er mit liebender Hand
„Jetzt den Lorbeer und jetzt die Herrschaft gebende Binde;
„Krönte doch selber den Gott nur das gewogene Glück."

Freude und Schönheit, Kraft und Sieg, Herrschaft, die Gabe des Liedes, Wissen und Erkenntniß, alles

„Alles Höchste, es kommt frei von den Göttern herab."

Der Gedanke ist die Form der Erkenntniß. Um diese Form seyn zu können, muß er die Form des Inhalts seyn. Alsdann ist er Entwickelung der Sache, die sich durch sich selbst rechtfertigt. Auch ganz einfach kann der Gedanke einen Inhalt haben, ohne alle Ent-

wickelung. Dann iſt er Gedanke von irgend etwas, und wird epigrammatiſch. Das Epigramm ſtellt irgend eine Seite des Lebens, eine Anſchauung aus der uns umgebenden Welt, ein Moment aus dem großen Zuſammenhange der Gedankenwelt als einen Satz hin. Nach der Form ſeiner wiſſenſchaftlichen Entwickelung gehört der Gedanke der Proſa an. Wo dieſe Entwickelung und Bewegung aufhört, kann das Poetiſche anfangen. Man kann in Betreff des Gedankens eigentlich nicht ſagen, wo das Proſaiſche ein Ende nimmt. Der Gedanke kann in ſeiner Einfachheit eben ſo ſehr proſaiſch als poetiſch ſeyn; nur darf er keinen praktiſchen Zweck haben, alle und jede Abſicht, belehren zu wollen, muß entfernt bleiben.

Von der Art ſind die Epigramme Goethes und Schillers, und deßhalb poetiſch. Goethe und Schiller arbeiteten gemeinſchaftlich am Muſenalmanach, und dichteten im ſchönen Vereine mit einander. Dies gemeinſchaftliche Arbeiten machte, daß ſie ſich faſt ganz in einander hinein lebten. Jeder war an der Seite des andern productiv. Wegen dieſer Mittheilung der Gedanken im Entſtehen derſelben geſchah es wohl, daß ſie ſpäter nicht mehr wußten, wem von beiden der Gedanke urſprünglich angehörte. So entſtanden viele Epigramme, Diſtichen und Sprüche Schillers, die Votivtafeln und die Xenien.

Epigrammatiſch kann der Gedanke allen und jeden Inhalt haben, aber inhaltsvoll muß er ſeyn. Das Gedicht

„an einen Moraliſten"

kann wegen der Abſtraction ſeines Inhalts die Epigramme einleiten. Die Moraliſten ſind Menſchen des

Sollens, und darum gewöhnlich grämlicher Natur. Die Urſache ihrer Grämlichkeit iſt eben ihre Abſtraction von allem lebendigen Inhalt. Kommt nun noch das Alter hinzu, ſo nimmt das Moral-Predigen gar kein Ende. Sie denken nicht mehr an ihre Jugend zurück, ſondern zürnen aller Jugend und aller Freude. Jugend hat keine Tugend, ſagen ſie. Genug, die Menſchen ſollen anders ſeyn, als ſie ſind:

„Wohl, wenn ins Eis des klügelnden Verſtandes
„Das warme Blut ein bißchen muntrer ſpringt!
„Laß den Bewohnern eines beſſern Landes,
„Was nie dem Sterblichen gelingt."

„Zwingt doch der irdiſche Gefährte
„Den gottgebornen Geiſt in Kerkermauern ein,
„Er wehrt mir, daß ich Engel werde:
„Ich will ihm folgen, Menſch zu ſeyn."

Die Epigramme fangen mit dem menſchlichen Leben an, und dieſes mit dem Kindesalter.

„Das Kind in der Wiege"

liegt ſorglos da, und hat in der Wiege Raum genug. Das Leben des Kindes beſchränkt ſich auf die nächſte Umgebung, es muß ſich erſt in die Welt hineinleben, die ihm noch nicht gegenſtändlich iſt. Indem es in der Welt etwas werden, und etwas Beſtimmtes werden muß, kann ihm die ſonſt ſo große Welt bald zu enge werden.

„Werde Mann, und dir wird eng die unendliche Welt."

Herder nannte dies Epigramm vortrefflich, und Humboldt hielt es für ein ſehr ſchönes, ganz im griechiſchen Sinne. Ihm wäre bei dieſen Kleinigkeiten die

Vergleichung mit den ähnlichen Herderſchen auffallend. Doch wäre bei Herdern faſt nirgends der Gehalt ſo gediegen; auch die Diction wäre nicht ſo rund und kurz, und das Ganze nicht ſo ſtark und vollendet.

Das Kind ſpielt unſchuldig in der Mutter Schooß. Aber

„der ſpielende Knabe"

iſt ſchon voll Muthwillen. Doch folgt er noch dem fröhlichen Triebe und dem unmittelbaren Gefühle. Sein Leben iſt noch Kinderſpiel, denn das Bewußtſein iſt noch nicht erwacht mit ſeinen Zwecken:

„Spiele! Bald wird die Arbeit kommen, die hag're und ernſte,
„Und der gebietenden Pflicht mangeln die Luſt und der Muth."

Humboldt fand dies Epigramm überaus ſchön, lieblich und zart, und ſo charakteriſtiſch.

Aber ohne Arbeit kann das menſchliche Leben nicht ſeyn. Dieſe iſt vielmehr zugleich Inhalt des Lebens. Das Arbeiten iſt vom Leben und Genießen ungetrennt.

„Der Sämann"

muß den Acker pflügen, ehe er den goldenen Samen der Erde anvertrauen kann. Auch folgt der Lohn nicht ſogleich auf die Arbeit; der Samen muß keimen und wachſen:

„Nur in die Furche der Zeit bedenkſt du dich Thaten zu ſtreuen,
„Die von der Weisheit geſä't, still für die Ewigkeit blühn?

So fragt der Dichter. Aber das Leben und Genießen läßt die Arbeit nicht ruhen; es bedarf der Mittel immer fort und fort. Darum kann der Sämann keine für die Ewigkeit blühenden Thaten ſäen. Er

ſorgt für's Leben, und ſorgt dafür, daß die Weisheit ſolche Thaten ſäen kann.

Humboldt hielt den Ausdruck dieſes Diſtichons mit für am meiſten vollendet. Vorzüglich ſagte ihm der Inhalt zu. Auch machten ſich der Hexameter und Pentameter zu ſolchen kurzen Sentenzen gut.

Für die Genußmittel ſorgt

„der Kaufmann,"

deſſen Blick auf die ganze Weltcharte gerichtet iſt, indem er alle Länder der Welt in Verbindung bringt.

„Euch, ihr Götter, gehört der Kaufmann. Güter zu ſuchen
„Geht er, doch an ſein Schiff knüpfet das Gute ſich an."

Dies Gute iſt nicht nur das Gute im Leben, daß man bequemer, beſſer lebt. Sondern der Handel bildet auch; in welcher Hinſicht er für die Völker von unendlicher Bedeutung iſt. Herder nannte den Kaufmann in ſeiner Art ausgezeichnet. Ueberhaupt ſcheinen die Epigramme Schillers Herdern am meiſten angeſprochen zu haben, wohl des Gedankens wegen.

„Karthago"

war ein Handelsſtaat, eine phöniciſche Kolonie. Es ſtritt mit Rom eine Zeit lang um die Weltherrſchaft. Der Dichter nennt es ein

„Ausgeartetes Kind der beſſern menſchlichen Mutter
„Das mit des Römers Gewalt paaret des Tyriers Liſt!"

Die Römer hätten die eroberte Erde mit Kraft beherrſcht, und der Tyrier hätte die Welt belehrt, wenn er ſie auch mit Klugheit beſtohlen. Aber:

„Sprich, was rühmt die Geſchichte von dir? Wie der Römer erwarbſt du
„Mit dem Eiſen, was du tyriſch mit Golde regierſt."

Karthaginenſer ſelbſt berichten nichts über die Geſchichte Karthagos. Die Griechiſchen und Römiſchen Schriftſteller reden meiſtens nur gelegentlich davon. Es geht die Sage, daß Dido Karthago gegründet habe. Die Geſchichte dieſes Staates beginnt erſt mit dem Kriege, welchen derſelbe mit den griechiſchen Städten um den Beſitz der Inſeln des Mittelmeers führte. Alsdann folgten die Kriege mit den Römern, ungleich und abwechſelnd an Glück für beide Theile, die zuletzt mit der Zerſtörung Karthagos durch Scipio endeten. Außer ſeinem Feldherrn Hannibal verdankte Karthago ſeine Stärke und Macht insbeſondere ſeinem Gelde, und dem Gelde fremder Länder, Spaniens und Italiens. Höheren Intereſſen ſcheint es nicht gehuldigt zu haben, wenigſtens ſchweigt die Geſchichte davon. Karthago iſt von der Erde ganz verſchwunden.

Alles ändert ſich im Leben. Um ſeine Heimath wieder zu finden, durchkreuzt

„Odyſſeus"

die Gewäſſer, er, der ſonſt vielgewandte, fährt nun in der Irre herum. Er kommt unter die Phäaken, die ihn ehren und beſchenken, aber ungeduldig ſieht er die Sonne untergehen, und ſehnt ſich nach der Heimath. Er bittet ſie, ihm das Geleite geben zu wollen, und geht zu Schiffe. Nachdem er ſich zur Ruhe gelegt, ſchlummert er bald ein, und vergißt, was er alles erduldet. Schnell durchruderte das Schiff die Wogen, und kam bei der

Heimath an, als eben der Morgenſtern heraufſtieg. Die Phäaken trugen den ſchlafenden Odyſſeus an das Ufer auf den Sand, legten die Geſchenke neben ihn, und eilten heimwärts.

„Er erwacht und erkennt jammernd das Vaterland nicht.“

Er glaubt ſich in der Fremde, und iſt in Ithaka, in der Heimath. Indem er um ſich jammert und um ſeine Schätze, die er mitgebracht, glaubt er, die Phäaken hätten ihn ausgeſetzt, auf eine unbekannte Inſel, und anſtatt, wie ſie ihm gelobt, in die Heimath zu bringen, ihn treulos verlaſſen. Athene die Göttin hatte Nebel rings ergoſſen, damit die Gattin und die Städter und Freunde ihn nicht erkennen ſollten, bevor er den Frevel an den Freiern gerächt habe. Darum ſchien ihm alles verändert in der Heimath. Aber die Göttin nahte ſich ihm, in der Geſtalt eines Hirten, und offenbarte ihm, daß er in Ithaka ſey, auf der lang erſehnten Inſel. Nachdem ſie den Nebel vor ſeinen Augen zerſtreut, küßt Odyſſeus entzückt über ſein Vaterland die Erde, erhebt die Hände und betet zu den ſchützenden Najaden des anmuthigen Eilands.

Herder beneidete Schillern um den Odyſſeus, der Simplicität wegen. Humboldt fand darin einen großen und tiefen Sinn, den er jedoch nicht ausſpricht. Dieſer iſt einfach der, daß der Menſch einſam und verlaſſen in der Irre iſt, daß ein freundliches Geſchick ſeine Unternehmungen im Leben begleiten muß, welches ſich nicht erzwingen läßt.

„Die unüberwindliche Flotte“

welche Schiller nach einem ältern Dichter gearbeitet hat, die Armada, wollte England zwingen. Stolz auf ihre

Größe und Stärke hielt ſie ſich für unbeſiegbar, und diente der Tyrannei. Sie wollte einem freien Volke den Untergang bereiten; doch Gott der Allmächtige war mit dem Volke in der Noth:

„Nie, rief er, ſoll der Freiheit Paradies,
„Der Menſchenwürde ſtarker Schirm verſchwinden!
„Gott, der Allmächt'ge, blies,
„Und die Armada flog nach allen Winden."

Der Menſch muß auf ſeinen Genius vertrauen, wie

„Columbus,"

der muthig darauf losſegelte, wenn der Witz ihn auch noch ſo ſehr verhöhnte, und ſeine Gefährten ihre Ungeduld laut werden ließen durch Murren. Einen neuen Welttheil entdecken zu wollen, war gegen den geſunden Menſchenverſtand. Denn dieſer entdeckt nichts. Aber:

„Mit dem Genius ſteht die Natur im ewigen Bunde:
„Was der eine verſpricht, leiſtet die andre gewiß."

Wie wir die Welt anſehen, ſo ſieht ſie uns wieder an; die Entdeckungen müſſen aus uns ſelbſt kommen. Was wir in der Welt entdecken, iſt die Vernunft, die wir innerlich haben, welche deshalb nicht bloße Meinung und Vorſtellung, ſondern die Natur der Sache iſt. Nachdem die Entdeckung gemacht iſt, kommt der geſunde Menſchenverſtand hinter her. Dies iſt das Ei des Columbus. Nachher wäre es gegen den geſunden Menſchenverſtand geweſen, wenn es kein Amerika geben ſollte.

Humboldt nennt den Schluß dieſes Epigramms überraſchend, und eine kühne Idee enthaltend. „In dieſem

Diſtichon, ſagt er, iſt die Zuverſicht und das Vermögen der menſchlichen Geiſteskraft, geſteigert zu einem dichteriſchen Bilde ausgedrückt, die zu dem Eigenthümlichſten gehören, was Schiller gedichtet hat. Dieſer Glaube an die dem Menſchen unſichtbar inwohnende Kraft, die erhabne und ſo tiefe wahre Anſicht, daß es eine innere geheime Uebereinſtimmung geben muß, zwiſchen ihr und der das ganze Weltall ordnenden und regierenden, da alle Wahrheit nur Abglanz der ewigen, urſprünglichen ſeyn kann, war ein charakteriſtiſcher Zug in Schillers Ideenſyſtem. Ihm entſprach auch die Beharrlichkeit, mit der er jeder intellectuellen Aufgabe ſo lange nachging, bis ſie befriedigend gelöſt war. Schon in den Briefen Raphaels an Julius in der Thalia in dem kühnen, aber ſchönen Ausdruck: „als Columbus die bedenkliche Wette mit einem unbefahrnen Meere einging“ findet ſich der gleiche Gedanke an daſſelbe Bild geknüpft. Die Stelle lautet ſo: „Auf die Unfehlbarkeit ſeines Calkuls geht der Weltentdecker Columbus die bedenkliche Wette mit einem unbefahrnen Meere ein, die fehlende zweite Hemisphäre zu der bekannten Hemisphäre, die große Inſel Atlantis zu ſuchen, welche die Lücke auf ſeiner geographiſchen Charte ausfüllen ſollte. Er fand ſie, dieſe Inſel ſeines Papiers, und ſeine Rechnung war richtig. Wäre ſie es etwa minder geweſen, wenn ein feindlicher Sturm ſeine Schiffe zerſchmettert oder rückwärts nach ihrer Heimath getrieben hätte?“ Entdeckungen in der Natur, in Kunſt und Wiſſenſchaft werden nur einzelnen Glücklichen zu Theil.

Es können nur neue Welten entdeckt werden; alte werden blos aufgedeckt, wie

„Pompeji und Herkulanum."

Die neue Welt hat eine Zukunft, die der alten vergangenen Welt abgeht. Dort bilden ſich neue Geſtalten des Lebens, während hier alles Leben erloſchen iſt. Es iſt nur die Stätte davon übrig, wenn die Stätte auch eine Stadt iſt; ihre Gegenwart iſt eine todte Gegenwart.

„Nichts iſt verloren, getreu hat es die Erde bewahrt.
„Auch die Penaten, ſie ſtellen ſich ein; es finden ſich alle
„Götter wieder, warum bleiben die Prieſter nur aus?"

Darum, weil das Leben entſchwunden iſt; ſie müſſen ausbleiben. Stehn auch die Altäre noch da, ſo iſt doch der Glaube an die Götter nicht mehr. Die alte Welt hat eine höhere Gegenwart, als jene todte Gegenwart in der Natur iſt. Sie lebt in der Erinnerung und Geſchichte, im Geiſte fort.

„Die Führer des Lebens"

gehören nicht der todten, ſondern der lebendigen Gegenwart an:

„Zweierlei Genien ſind's, die dich durch's Leben geleiten.
„Wohl dir, wenn ſie vereint helfend zur Seite dir ſtehn!"

Das Schöne und Erhabne ſind dieſe Genien. Der erſtre verkürzt uns das Leben mit ſeinem erheiternden Spiele; der letztre ſoll uns am Ende des Lebens mit gigantiſchem Arm über die tiefe Kluft hinübertragen. Nie ſollen wir uns Einem dieſer Genien allein widmen; dem ſchönen Genius ſollen wir nicht unſre Würde, und dem erhabnen nicht unſer Glück anvertrauen.

In den Horen war dies Epigramm: „Schön und erhaben," überſchrieben. Schiller bezeichnet dieſe Genien

näher in der Abhandlung über das Erhabne, in welcher er ſich weitläuftig darüber ausläßt.

Herdern ſchien in dieſem Diſtichon Schillers die Darſtellung den vortrefflichen Sinn nicht zu erſchöpfen. Wenn der erhabne Genius nur am Grabe ſtände, uns hinüber zu tragen, ſo ginge er dem ſchönen nicht während des Lebens hülfreich zur Seite. Und wir bedürften ſein im Leben vielleicht mehr als zuletzt. Er hoffte von Schiller, daß dieſer die Idee viel ſchöner und energiſcher wenden würde. Aber Schiller meint nicht, daß der erhabne Genius uns erſt am Ende unſrer Laufbahn begegnen ſoll. Er ſoll uns gleichfalls, wie der Genius des Schönen, ein Führer durchs Leben ſeyn. Auch ſprechen die von Schiller angeführten Worte ausdrücklich dagegen. Der Genius des Erhabnen ſteht uns nur wegen des Unſinnlichen näher, wenn wir das irdiſche Leben verlaſſen.

Wie das Glück mehr im Irdiſchen, Sinnlichen, iſt die Würde mehr in der Selbſtbeſtimmung des Willens.

„Die Würden"

haben deshalb eine ideelle, geiſtige Sphäre, und werden allgemein anerkannt. Wie das Licht in den Wellen ſich ſpiegelt, und dieſe wie von eigner Gluth leuchten:

„So beleuchtet der Würden Glanz den ſterblichen Menſchen;
„Nicht er ſelbſt, nur der Ort, den er durchwandelte, glänzt."

Humboldt liebte dies Epigramm von allen Diſtichen Schillers am meiſten, insbeſondere wegen der Diction. Der ſchöne epigrammatiſche Sinn überraſche in demſelben gar ſehr.

Der Wille iſt des Menſchen Himmelreich, ſein

„Zenith und Nadir.“

Aber deswegen ſoll er auch mit ſeinem Willen Himmel und Erde berühren:

„Wie du auch handelſt in dir, es berühre den Himmel der Wille,
„Durch die Axe der Welt gehe die Richtung der That!“

In Zenith und Nadir, meinte Herder, ſtände der mathematiſche Begriff entgegen, der eine eiſerne Feſtigkeit äußerer Beſtimmung mit ſich führte. Wo ich auch wäre, durch die beiden Puncte wäre ich an das Weltall angeſpießt, wie der Haſe am Spieß; da gälte es nicht mehr laufen; da könnte weder Wille noch That ſich richten oder bewegen. Man würde begraben. Aber ſchwerlich dürfte dies der rechte Sinn ſeyn. Zur That und Handlung gehört nicht blos die Freiheit, die Willkür; um wirkliche That zu ſeyn, muß ſie ſich eine nothwendige Sphäre ihrer Exiſtenz geben. Sonſt hätte ſie keinen beſtimmten Inhalt, wäre Form ohne Richtung, bloße Form. Ohne Beſtimmtheit und Nothwendigkeit, ohne Geſetz iſt keine wahre und wirkliche Freiheit denkbar.

Wenn Freiheit und Nothwendigkeit, Form und Inhalt in That und Handlung übereinſtimmen, ſo iſt das Tugend. Zur Tugend kommt man auf zwiefache Weiſe: handelnd und duldend.

„Die zwei Tugendwege“

ſind verſchieden:

„Schließt ſich der eine dir zu, thut ſich der andre dir auf.
„Handelnd erringt der Glückliche ſie, der Leidende duldend.
„Wohl ihm, den ſein Geſchick liebend auf beiden geführt!“

Der Handelnde räumt die Hinderniſſe hinweg, die ihm im Wege ſtehen; er bändigt ſie durch ſeine Kraft. Der Dulder gibt denſelben nach, will ſie durch Nachgeben beſiegen. Handeln und dulden zugleich, beides vereint, führt am ſicherſten zur Tugend. Humboldt lobte den Inhalt dieſes Epigramms ſehr.

Die Erſcheinung davon iſt

„Theophanie.“

„Zeigt ſich der Glückliche mir, ich vergeſſe die Götter des Himmels;
„Aber ſie ſtehn vor mir, wenn ich den Leidenden ſeh'.

Der Glückliche ſcheint der Götter nicht zu bedürfen; man ſieht nicht, was ihm fehlte und mangelte. Darum vergeſſen wir die Götter, wenn wir den Glücklichen ſehn. Im Glück denkt der Menſch gewöhnlich an die Götter am wenigſten. Aber ſteht der Leidende vor uns, ſo iſt es anders. Wir werden durch dieſen Anblick an die Schranken des menſchlichen Lebens erinnert, womit die Götter erſcheinen.

Da alles Irdiſche in der Zeit und zeitlich iſt, iſt nichts beſtändig. Nur

„das Unwandelbare“

iſt die Macht über die Zeit:

„Unaufhaltſam enteilet die Zeit. — Sie ſucht das Beſtänd'ge.
„Sey getreu, und du legſt ewige Feſſeln ihr an.“

Ich, der Geiſt iſt dieſe Macht, welcher ſich nicht in der Zeit und Zeitlichkeit bewegt, ſondern in ſich ſelbſt,

in der Freiheit. Er iſt die Treue ſeiner ſelbſt; darum kann er treu ſeyn, wenn er will.

Du fragſt, was

„das Höchſte"

ſey?

„Suchſt du das Höchſte, das Größte? Die Pflanze kann es dich lehren.
„Was ſie willenlos iſt, ſey du es wollend — das iſt's."

Die ganze Natur iſt, was ſie iſt, vollendet. Sie iſt durch und durch geſetzlich und vernünftig; aber willenlos, ſie kann nicht anders. Willſt du, was recht und vernünftig iſt, ſo biſt du mit Willen, oder frei, was die Natur nothwendig iſt. Letztes iſt höher, darum das Höchſte.

Die Freiheit, die weſentliche Natur des Geiſtes, iſt erhalten. Alsdann iſt

„der Ausgang aus dem Leben"

ohne Bedeutung:

„Aus dem Leben heraus ſind der Wege zwei dir geöffnet,
„Zum Ideale führt einer, der andre zum Tod.
„Sie, wie du bei Zeiten noch frei aus dem erſten entſpringeſt,
„Ehe die Parze mit Zwang dich auf dem andern entführt."

Wo die Freiheit verloren geht, das Ideal, da tritt Nothwendigkeit ein. Dieſe iſt als Naturnothwendigkeit der Tod des Lebens.

Mit der Freiheit hängt

„die Unſterblichkeit"

zuſammen:

„Vor dem Tod erſchrickſt du! Du wünſcheſt unſterblich zu leben?
„Leb' im Ganzen! Wenn du lange dahin biſt, es bleibt."

Das Ganze iſt der Geiſt, welcher ſelbſt perſönlich iſt. Wer deshalb im Geiſte lebt, der bleibt, wenn ſein blos ſinnliches Daſeyn und Leben längſt verſchwunden iſt. Im Geiſte leben iſt das ewige Leben.

Aber der Geiſt erſcheint in der Zeit. Das Reich ſeiner Erſcheinung iſt das menſchliche Leben nach ſeinen allgemein vernünftigen Verhältniſſen. Dieſe ſind rechtlich und geſetzlich beſtimmt, wodurch Ordnung im Leben iſt, ohne welche dieſes nicht ſeyn kann. Das Halten darauf iſt Treue. Die

„deutſche Treue"

iſt von Alters her berühmt. Friedrich der Habsburger ſtritt mit Ludwig dem Bayer um Deutſchlands Thron. Dieſer nahm jenen gefangen. Friedrich verſprach nun in der Gefangenſchaft, daß er um den Preis der Freiheit gegen die Seinigen für den Sieger das Schwert ziehen wollte. Aber, frei gelaſſen, war es ihm unmöglich, zu erfüllen, was er in Banden verſprochen hatte.

„Siehe, da ſtellt er auf's Neu willig den Banden ſich dar.
„Tief gerührt umhalst ihn der Feind, ſie wechſeln von nun an,
„Wie der Freund mit dem Freund, traulich die Becher des Mahls,
„Arm in Arm ſchlummern auf Einem Lager die Fürſten,
„Da noch blutiger Haß grimmig die Völker zerfleiſcht.
„Gegen Friedrichs Heer muß Ludwig ziehen. Zum Wächter
„Bayerns läßt er den Feind, den er beſtreitet, zurück.
„Wahrlich! So iſt's! Es iſt wirklich ſo. Man hat mir's geſchrieben,"
„Rief der Pontifex aus, als er die Kunde vernahm."

Der Verluſt der Freiheit iſt zu bitter, als daß der Menſch nicht alles thun ſollte, ſie wieder zu erlangen. In dieſem Gefühle, wie ſüß und welch' unſchätzbares Gut die Freiheit iſt, gibt Friedrich das Verſprechen. Er würde treulos ſeyn müſſen gegen die Seinigen, wenn er das Verſprechen halten wollte, was er aus Liebe zur Freiheit und unbedachtſam gegeben, und was er doch wieder nur gezwungen thun könnte. Um deshalb wirklich frei zu ſeyn, in der Nothwendigkeit, geht er in die Gefangenſchaft zurück. Solche Treue gegen Freund und Feind muß auch der Feind anerkennen und lieb gewinnen.

Nach Humboldt machte die deutſche Treue ſich ſehr gut. Am Ende erſchiene der Pontifex auf äußerſt charakteriſtiſche Weiſe.

Treu ihrem Glauben und dem was er lehrt, der Nächſtenliebe, waren

„die Johanniter,"

die wie Löwen in der Schlacht kämpften. Sie beſchützten Akkon und Rhodus und trugen des Kreuzes Zeichen nach dem heiligen Grabe. Sie geleiteten die Pilgrimme durch die Wüſte und pflegten die Kranken am Bette:

„Religion des Kreuzes, nur du verknüpfteſt in Einem
„Kranze der Demuth und Kraft doppelte Palme zugleich!"

Akkon, Acre, auch St. Jean d'Acre oder Ptolemais iſt eine Stadt in Syrien. Die Chriſten waren ſchon aus Paläſtina verdrängt, und hielten ſich durch die tapfere Gegenwehr der Johanniter am längſten noch in Acre. Die Johanniter hatten ſich von Jeruſalem nach Acre zurückgezogen, welche Stadt doch zuletzt übergeben

werden mußte. Nachher eroberten sie Cypern und darauf Rhodus, was sie jedoch auch nicht behaupten konnten.

Treue soll in Wälschland wenig heimisch seyn. In manchen Gegenden ist wälsch und treulos fast synonym. Der Dichter widmete deshalb

„dem Erbprinzen von Weimar
als er
nach Paris reiste"

ein Lied von deutscher Treue. Er spricht darin den Wunsch aus, daß der Prinz sein Herz rein zurückbringen, daß er am Rheine angelangt seines großen Ahns gedenken und sich noch einmal freundlich nach seinem Vaterlande umsehen möge.

„Dort huldige des Helden großen Manen
„Und opfere dem Rhein,
„Dem alten Grenzenhüter der Germanen,
„Von seinem eignen Wein;

„Daß dich der vaterländ'sche Geist begleite,
„Wenn dich das schwanke Bret
„Hinüberträgt auf jene linke Seite,
„Wo deutsche Treu' vergeht."

Der Franke handelte treulos an anderen Völkern, indem er mit den Waffen in der Hand die Kunstschätze derselben nach seiner Hauptstadt entführte.

„Die Antiken zu Paris"

und andere Kunstwerke zeugten davon. Es ist Politik, den besiegten Völkern ihre Kunstwerke zu rauben, woran sich nationale Erinnerungen knüpfen. Die Völker

holten ihre Schätze wieder und rächten das schwer beleidigte Nationalgefühl. Es ist bekannt, daß die Franzosen wegen ihrer gediegenen Nationalität die Kunstwerke anderer Nationen weniger schätzen und daß sie gegen diese oft höchst ungerecht sind. Sicherlich war es deshalb weniger Liebe zur Kunst, als vielmehr die Eitelkeit der großen Nation, der Welt die geraubten Schätze als Siegstrophäen zu zeigen:

„Und in prangenden Museen
„Zeigt er seine Siegstrophäen
„Dem erstaunten Vaterland!"

Mit schönen Kunstwerken auf Kosten der Welt zu prangen und damit den Ruhm der Nation zur Schau zu stellen, ist nationelle Eigenliebe, weniger Liebe zur Kunst, die kein getheiltes Interesse leidet.

„Ewig werden sie ihm schweigen,
„Nie von den Gestellen steigen
„In des Lebens frischen Reihn.
„Der allein besitzt die Musen,
„Der sie trägt im warmen Busen;
„Dem Vandalen sind sie Stein."

Das Schöne will geschaut werden. Sehen und Sehen ist ein Unterschied. Das blos sinnliche Empfinden reicht für das Schöne und die Kunst nicht hin. Dies spricht

„die Antike an den nordischen Wanderer"

aus, der gekommen ist, ihre von der ganzen Welt gepriesene Schönheit zu schauen:

„Und nun stehst du vor mir, du darfst mich Heil'ge berühren,
„Aber bist du mir jetzt näher, und bin ich es dir?"

Doch, wer wollte läugnen, daß in der neueren Zeit Wanderer aus dem Norden gekommen ſind, die beſſer geſehn und tiefer empfunden haben, was das Schöne der antiken Welt iſt, als die Kinder des Südens, die die Verſe, welche Schiller in den Horen zu dieſem Epigramme noch hinzugefügt hatte, und welche den verdüſterten Sinn des Nordens der Sonne Joniens gegenüber ausmalen, faſt verſtummen machen? Winckelmann und ſo viele Kenner des Antiken ſind aus dem Norden, Thorwaldſen, der Schöpfer des neuen Schillerſchen Standbildes, iſt aus dem hohen Norden. Die größten Künſtler im Süden, Bildhauer und Maler, ſind Nordländer. Die nordiſche Innerlichkeit und Tiefe gebiert ſich im Süden zur Anſchauung heraus. Humboldt nennt die Antike ein prächtiges Stück. Der ernſte, ſcheltende Ton mache eine große Wirkung in Hinſicht auf Betrachtungen über die Vergangenheit und Gegenwart und die unwiderruflichen Wirkungen der Zeit, die ſich in eine Art von Wehmuth auflöſten.

Aber der Dichter gibt auch zu, daß es auf den Norden und Süden in ſolchen Dingen nicht ankommt. Der Genius ſpricht in allen Ländern zu allen Individuen, die ihn verſtehn. So

„der griechiſche Genius an Meyer in Italien."

„Tauſend Andern verſtummt, die mit taubem Herzen ihn fragen,
„Dir, dem Verwandten und Freund, redet vertraulich der Geiſt."

Meyer, Goethes und Schillers gemeinſchaftlicher Freund, wußte zu fragen. Man muß mit dem Geiſte

vertraut seyn, wenn er auf unsere Fragen antworten soll. Der Geist spricht nur zum andern Geist, sagt Goethe.

Man kann aber auch verständig fragen und das Wahre nicht treffen. Dies Schicksal hat die

„Ilias"

gehabt:

„Immer zerreißt den Kranz des Homer, und zählet die Väter
„Des vollendeten ewigen Werks!
„Hat es doch Eine Mutter nur, und die Züge der Mutter,
„Deine unsterblichen Züge, Natur."

Der Philologe Wolf hat den Homer zerrissen, wie der Philosoph Wolf früher den Leibnitz auseinander gezerrt hatte. Wolf stellte in seinen Prolegomenen zum Homer die Ansicht auf: weder die Ilias noch die Odyssee wäre das Werk Eines Dichters, sondern beide epische Gedichte wären aus den Jahrhunderte lang von Rhapsoden vorgetragenen Gesängen mehrerer Dichter zusammengesetzt, und erst durch vielfältige Ueberarbeitungen und Ergänzungen, ja selbst kritische Läuterungen in die jetzige Form gebracht worden. Schon früher hatten mehrere alexandrinische Grammatiker, die man deshalb Chorizonten, Trennende nannte, die Ilias und Odyssee verschiedenen Dichtern zugesprochen. Herder hatte gleichfalls einen Aufsatz über den Homer geliefert, den Wolf hart angriff und tadelte, was man damals fast allgemein mißbilligte. Herder wollte sich mit Wolfen weiter nicht einlassen, aber Schiller nahm sich vor, als Redacteur der Horen darauf zu repliciren. Die Re-

plik ſollte jedoch nur das Aeußere des Wolfiſchen Angriffs und ſeine Beziehung auf dieſe Zeitſchrift betreffen.

Der kritiſche Verſtand der Philologen trennt und ſcheidet gern, wogegen der ſchöpferiſche Genius des Dichters in dem ganzen, großen Werke nur Rundung und Vollendung ſehen kann. Humboldt fand in der „Ilias" einen großen und hiſtoriſch wahren Gedanken ſehr glücklich ausgedrückt.

Es gehört lebendige Wechſelwirkung zum Geſange.

„Die Sänger der Vorwelt"

hatten das Glück, daß ihre Lieder unmittelbar zu Herzen gingen und ſich von Mund zu Mund fortpflanzten, von Geſchlecht zu Geſchlecht. Denn ſie ſangen die Thaten der Völker:

„An der Glut des Geſangs entflammten des Hörers Gefühle,
„An des Hörers Gefühl nährte der Sänger die Gluth.
„Nährt' und reinigte ſie! Der Glückliche, dem in des Volkes
„Stimme noch hell zurücktönte die Seele des Lieds,
„Dem noch von außen erſchien, im Leben, die himmliſche Gottheit,
„Die der Neuere kaum, kaum noch im Herzen vernimmt."

Bei den Alten waren die Dichter auch Sänger. Dies kann man nur loben, denn in die Richtung auf den Hörer fällt das wahrhaft Poetiſche. Der Sänger tritt mit einer innern, objectiven Bedeutung auf, ſein Pathos geht nach Außen, was den Hörer unmittelbar ergreift, indem es das allgemein Vernünftige enthält.

Der Sänger iſt gottbegeiſtert. Aber wenn er auch des Gottes voll iſt, ſo iſt er doch ſelbſt kein Gott. Dazu gehört ein Herkules.

„Zeus zu Herkules:"

„Nicht aus meinem Nektar haſt du die Gottheit getrunken;
„Deine Götterkraft war's, die dir den Nektar errang."

Herkules wurde unter die Götter verſetzt; er verdankte dieſe ſeine Erhebung zum Gotte ſeiner eignen Kraft, ſeiner Thätigkeit und Arbeit. Es iſt ein Zeichen göttlicher Abkunft, daß der Menſch ſich ſelbſt zu Allem machen muß und kann. Von Natur hat er blos das Leben.

Darum war

„Rouſſeau"

kein Herkules, indem er die Menſchen wieder zur Natur zurückführen wollte. Er glaubte die ganze Welt gegen ſich verſchworen, und hatte deshalb weder Ruhe noch Frieden. Aber die Welt thut ſolche große Ehre Einem Menſchen nicht an; es gehört viel Eitelkeit dazu, dies zu glauben. Gehaßt und verfolgt im Leben ſterben viele Menſchen:

„Wann wird doch die alte Wunde narben?
„Einſt war's finſter und die Weiſen ſtarben;
„Nun iſt's lichter und der Weiſe ſtirbt.

„Sokrates ging unter durch Sophiſten,
„Rouſſeau leidet, Rouſſeau fällt durch Chriſten,
„Rouſſeau — der aus Chriſten Menſchen wirbt."

Dieſe Klage iſt alt, und wird immer wiederkehren. Fichte wurde noch zuletzt in der ſogenannten aufgeklärten Zeit faſt durch ganz Deutſchland verfolgt, bis er in Berlin Anerkennung und eine ruhige Stätte fand. Es wäre doch endlich Zeit, daß man die Philoſophen laufen ließe. Aber der Unverſtand der Theologen, daß

die Philosophen das Christenthum gefährden könnten und wollten, taucht immer wieder auf. Es ist ein Irrthum Rousseaus, aus Christen Menschen machen zu wollen, da der wahre Christ auch der wahre Mensch ist.

Der Sinn für Natur und Kunst ist theoretisch, nicht praktisch. Glücklich, wer diesen Sinn durchs Leben bewahrt, der altert nicht, wie der Dichter

„einem Freunde ins Stammbuch,
Herrn von Mechel aus Basel,"

schreibt:

„Unerschöpflich an Reiz, an immer erneuerter Schönheit
„Ist die Natur! Die Kunst ist unerschöpflich, wie sie.
„Heil dir, würdiger Greis! Für beide bewahrst du im Herzen
„Reges Gefühl, und so ist ewige Jugend dein Loos."

Zwar ist die Natur geschaffen, aber sie hat die Kraft mit empfangen, aus eigener Machtvollkommenheit ihre Gebilde ins Dasein zu rufen. Sie ist daher selbst schöpferisch. Gott, sagt Plato, theilt sich seinem Geschöpfe mit, welche Mittheilung Gottes an die Welt die ewige Vernunft ist, und der ewige Rathschluß Gottes. Die Natur ist daher unerschöpflich, wie die Kunst, die ihre Werke aus dem Geiste und seiner Freiheit producirt. Das Verhältniß Gottes zur Welt ist ein freies.

Der Sinn für Kunst erzeugt Liebe zur Kunst. Wenn man Sinn für's Schöne hat, so ist man auch bald ein Kunstfreund. Ebenfalls sind diejenigen schnell Freunde, welche gleiche Neigungen haben; sie schreiben sich wohl zum Andenken ins Stammbuch, wie Schiller

„in das Folio-Stammbuch eines Kunstfreundes."

Er scherzt darüber, daß man früher die Weisheit auf Foliobogen gesehn habe, die jetzt leicht wie Kork in Almanachen schwimme, nachdem die Wissenschaft sich ins Kleine gezogen. Nun habe der Kunstfreund ein Folio-Stammbuch angelegt, für Freunde:

„Wie, fürchtest du denn nicht, ich muß dich ernstlich fragen,
„An so viel Freunden allzuschwer zu tragen?"

Erstens sind Stammbuchfreunde nicht alle wirkliche Freunde, und alsdann sind Kunstfreunde öfters nur so lange Freunde, als sie in ihrer Liebe zu Kunstsachen nicht in Collision kommen.

Der Freund der Musen liebt auch den Dichter, und macht ihm aus freier Anerkennung ein

„Geschenk,"

was sowohl den Freund ehrt als den Dichter. Jener gibt im Namen der Muse, und dieser empfängt und dankt in ihrem Namen:

„Ring und Stab, o seyd mir auf Rheinweinflaschen willkommen!
„Ja, wer die Schafe so tränket, der heißt mir ein Hirt.
„Dreimal gesegneter Trank; Dich gewann mir die Muse, die Muse
„Schickt dich, die Kirche selbst drückte das Siegel dir auf."

Der Gedanke muß einen Sinn haben, wenn er nicht leer und bedeutungslos seyn soll. Der Sinn kann absichtlich verhüllt werden, alsdann entstehen

„Parabeln und Räthsel."

Die Parabel ist vom Räthsel wesentlich verschieden. Jene kleidet einen höheren Inhalt in die Vorstellungsweise des gewöhnlichen Lebens ein, indem sie den Zweck hat, diesen Inhalt zu verdeutlichen. Sie erzählt eine Begebenheit, That oder Handlung auf gemeinfaßliche Art, und macht dadurch ein allgemein Vernünftiges, eine höhere Wahrheit verständlich. Das Räthsel dagegen versteckt den Inhalt, verbirgt die Sache hinter der Form, den Gedanken hinter Vorstellungen und Bildern, und läßt den Sinn errathen. Wenn daher die Parabel den Inhalt der gewöhnlichen Auffassungsweise näher bringt, so entfernt das Räthsel diesen Inhalt der gewohnten Vorstellung. Das Räthsel ist daher wesentlich Aufgabe, die zu lösen ist.

Es fragt sich, ob das Räthsel deshalb wirklich poetisch sey, da alles wahrhaft Poetische durch sich selbst klare Gestalt seyn muß. Denn das Räthsel ist dunkel, und wird erst durch Enträthselung klar. Darum dürfen wir dasselbe in seiner Aufgabe nicht schon für poetisch vollendet halten. Es wird erst poetisch vollendet, indem seine Dunkelheit aufgehellt wird und der Sinn klar hervortritt. Wegen der Vorstellung und Bilder, in welchen es die Aufgabe geheim hält, kann es aber selbst schon in seiner Form für poetisch gelten.

Das wahrhaft Poetische des Räthsels ist die Lösung. Die Aufgabe drückt schon die Sache nach ihren verschiedenen Seiten und Bestimmungen bildlich aus, damit die Möglichkeit einer Enträthselung gegeben sey. Dies Enträthseln, Aufhellen und wirkliche Rathen ist der Reiz

des Räthſels und das Poetiſche, was auch Goethe anerkennt.

Eigentliche Parabeln finden ſich unter den Schillerſchen Räthſeln nicht. Die Ueberſchrift „Parabeln und Räthſel" iſt deshalb nicht genau. Aber wir können dieſe Räthſel in gewiſſer Hinſicht als paraboliſch anſehen, indem ihr Inhalt etwas Mährchenhaftes iſt. Schiller hat bekanntlich Gozzi's Turandot, Prinzeſſin von China, bearbeitet. Dies Stück iſt ein tragikomiſches Mährchen, wie Schiller es nennt, und aus einer Sammlung perſiſcher Mährchen unter dem Namen „Tauſend und ein Tag" entlehnt. Turandot, des Kaiſers Altoums Tochter, hegt ſo übermüthigen Sinn, daß ſie die größten Könige, die ſich um ihre Hand bewerben, alle zurückweiſt. Sie will in gar keine Ehe einwilligen. Aber ihr Vater dringt ſo lange in ſie, bis ſie zuletzt nachgibt, unter der Bedingung, daß er ein Edict erlaſſe, wornach es jedem Prinzen königlichen Stammes zwar frei ſtehen mag, um ſie zu werben, jedoch die Freier ſich gefallen laſſen ſollen, daß Turandot einem jeden vor dem Kaiſer und ſeinem Divan drei Räthſel aufgebe. Welcher von denſelben das Räthſel löſen werde, dem will ſie Hand und Krone ſchenken, wer ſie aber nicht löſen kann, ſoll auf Befehl des Kaiſers enthauptet werden. Viele hatten ſchon, von Turandots Schönheit bezaubert, die Räthſel löſen wollen und ihren Tod gefunden. Als aber zuletzt Prinz Kalaf von Aſtrachan kam, der ſein Reich verloren hatte, und entweder die Räthſel löſen oder ſterben wollte, empfand Turandot zum erſten Male in ihrem Leben, was Liebe ſey, war aber zu ſtolz, ſich dies eingeſtehen zu wollen, und ließ ihn rathen. Sie gab ihm

das erſte Räthſel auf, was Schiller in ſeinen Gedichten nicht mit angeführt. Kalaf löſte es: es war das Jahr mit ſeinen Tagen und Nächten. Sie gab ihm das zweite auf, in den Gedichten das ſechſte, und er löſte es wieder: es war das Auge. Er löſte glücklich auch das dritte und letzte, in den Gedichten das zehnte: es war der Pflug. Aber Turandot wollte ſich lieber den Tod geben, als ſich vor dem ganzen Divan enträthſelt und überwunden wiſſen. Darum bat Kalaf für ſie. Der Kaiſer gewährte ihm die Bitte, nun auch von ſeiner Seite der Turandot ein Räthſel aufgeben zu dürfen. Wenn ſie's löſen würde, möchte ſein Haupt zum Opfer fallen, wo nicht, ſo ſollte ſie ihm ihre Hand ſchenken. Das Räthſel war folgendes: „welches iſt des Prinzen Stand und Name, der um ſein Leben zu erhalten, als niedriger Knecht dienen und Laſten um geringen Preis tragen mußte; der auf dem Gipfel ſeiner Hoffnung noch unglückſeliger iſt, als zuvor?“ Turandot ſah bald, daß dieſer Prinz Kalaf ſelbſt ſey, aber verzweifelte faſt, ſeinen Namen und ſein Geſchlecht entdecken zu können. Sie hatte aber eine Sklavin, Adelma, von königlicher Herkunft, die den Kalaf gleichfalls liebte und ſeinen Stand und Namen kannte. Um der Turandot den Geliebten zu entreißen, ſagte ſie ihr den Stamm des Prinzen und ſeinen Namen. Darauf nannte Turandot zum Erſtaunen des Kaiſers, ihres Vaters, und ſeines ganzen Divans den Prinzen beim Namen: Kalaf, Timurs Sohn! Der Kaiſer war darüber untröſtlich; aber als Kalaf ſich aus Verzweiflung wirklich tödten wollte, willigte Turandot ein und nahm ihn zum Gemahl.

In Schillers Turandot finden ſich die übrigen Räthſel der Gedichte nicht. In dieſen iſt das erſte Räthſel der Regenbogen, das zweite das Geſicht, das dritte ſind Mond und Sterne, das vierte mag das Firmament ſeyn, das fünfte kann verſchieden gedeutet werden, als Tag und Nacht, wie das erſte Räthſel in Turandot, als Jugend und Alter und was dergleichen mehr iſt; das ſechſte war ſchon in Turandot, das ſiebente iſt die chineſiſche Mauer, das achte der Blitz, das neunte ſind die Farben, das zehnte war ſchon in Turandot, das elfte iſt Feuer oder Funke und Luft, das zwölfte kann die Sonnenuhr ſeyn, und das dreizehnte und letzte iſt das Schiff.

Auch in Sentenzen und Sprüchen kann der Gedanke ausgedrückt werden, der alsdann ſelbſt zum Spruch wird. Solche Sprüche ſind die

„Sprüche des Confuzius."

Der Orient iſt reich an Sentenzen, an Sprüchen und Mährchen aller Art. Er ſpricht den Gedanken in Anſchauungen und Bildern aus. Da ihm die Tiefe der Reflexion fehlt, kann er auf die Entwickelung des Gedankens noch nicht eingehen. Confuzius war ein chineſiſcher Philoſoph, der insbeſondere die moraliſche Seite hervorhob und dieſe mit der religiöſen Lehre in China zu vereinigen ſuchte. Die Religion in China iſt Naturreligion, und das Unmittelbare der Natur iſt Raum und Zeit. Wegen ihrer Allgemeinheit brachte Confuzius dieſe Beſtimmungen mit moraliſchen Sentenzen in Verbindung:

„Dreifach iſt der Schritt der Zeit:
„Zögernd kommt die Zukunft hergezogen,
„Pfeilſchnell iſt das Jetzt entflogen,
„Ewig ſtill ſteht die Vergangenheit."

Um beglückt und weiſe zu leben, ſollen wir bei unſerm Thun und Handeln die Zukunft zu Rathe ziehen, und bedenken, was daraus erwachſen kann. Wir ſollen nicht die Ausführung derſelben überlaſſen, ſonſt müßten wir am Ende unthätig bleiben. Die Gegenwart ſollen wir nicht zum Freunde wählen und die Vergangenheit nicht zum Feinde, d. h. wir ſollen in Betreff des Handelns mit keiner Zeit in Colliſion kommen, damit unſre Thaten zu aller und jeder Zeit gut und zweckmäßig gefunden werden.

„Dreifach iſt des Raumes Maß:
„Maßlos fort ohn' Unterlaß
„Strebt die Länge fort ins Weite;
„Endlos gießet ſich die Breite;
„Grundlos ſenkt die Tiefe ſich."

Der Raum ſoll uns als ein Bild des Wiſſens, der Erkenntniß gegeben ſeyn, wie die Zeit als ein Bild des Handelns. Unermüdet ſollen wir vorwärts ſtreben, wenn wir die Vollendung ſehen wollen. Wir ſollen, wollen wir die Welt erkennen, der Aeußerlichkeit wegen ins Breite gehen und in die Tiefe ſteigen, damit ſich uns das Weſen zeige.

„Nur Beharrung führt zum Ziel;
„Nur die Fülle führt zur Klarheit
„Und im Abgrund wohnt die Wahrheit."

Humboldten machten dieſe Sprüche viel Freude. Er ſchrieb an Schiller, daß er ſolche Sprache in kurzen

Sprüchen sehr liebte, und daß Schiller sie gut getroffen hätte.

Bisher war der Inhalt der Epigramme und Sprüche das menschliche Leben. Die höchste Anschauung desselben ist das Göttliche, welches, in Gedanken gefaßt, die höchsten Gedanken ausdrückt. Diese nennt der Dichter

„Votivtafeln"

und erklärt sie alle durch die eine:

„Was der Gott mich gelehrt, was mir durch's Leben geholfen,
„Häng ich, dankbar und fromm, hier in dem Heiligthum auf."

Der Name Votivtafel rührt von den **tabulis votivis** der Römer her, welche Tafeln mit Sinnsprüchen waren, die nach einem Gelübde, **ex voto**, zum Dank für überstandene Gefahren, als Krankheit, Unglück aller Art in den Tempeln zur Ehre der Götter aufgehängt wurden. Sie waren daher Geschenke an die Götter, Weihgeschenke. Solche Sprüche können nur allgemein Vernünftiges und Wahres enthalten, und sprechen alsdann die Einheit des Einzelnen und Allgemeinen aus. Diese Einheit findet sich in den besondern Distichen auf vielfache Weise ausgedrückt. In „Pflicht für jeden" als Leben des Einzelnen im Ganzen. Der Einzelne ist ohne das Ganze von wenig Bedeutung; erst im Ganzen ist und gilt er was. Aber eben so sehr ist das Ganze im Einzelnen wirklich, und wäre ohne dieses nicht da. Wenn Andre das Ganze ehren, so findet der Dichter „das Ehrwürdige" nur darin, daß er das Ganze im Einzelnen sieht. Der Einzelne soll sich zum lebendigen Gliede des Ganzen machen. Dies ist „die

Aufgabe," indem jeder in ſich vollendet ſeyn ſoll, was nur dadurch möglich wird, daß er auf ſeine Weiſe das Ganze iſt, nicht auf Koſten der Individualität. Jeder ſoll dem Höchſten, aber keiner ſoll dem andern gleich ſeyn. Dies geht nur an, wenn er ſich zu einem Beſondern macht, was er allein im Ganzen ſeyn kann. In der Beſonderung des Ganzen iſt keiner dem andern gleich, iſt keiner der andre, und iſt keiner das Ganze. Dadurch iſt gleichfalls das Ganze, und deshalb der Einzelne in ſeiner Beſonderheit allgemein.

Iſt das Einzelne und Allgemeine von einander durchdrungen, ſo iſt dies „das eigne Ideal." Das Einzelne in uns iſt das Gefühl, das Allgemeine das Denken. Was ich fühle, iſt einzeln, iſt mein eigen, das theile ich mit keinem Andern, aber was ich denke und ausſpreche, iſt allgemein, das gehört allen. Wenn deshalb Gott, den ich denke, mein eigen ſeyn ſoll, ſo muß ich ihn fühlen. Und ſoll Gott, den ich fühle, nicht nur mein Gott ſeyn, ſondern der Gott Himmels und der Erden, ſo muß ich ihn denken. Was wahr iſt, muß gewiß ſeyn, mit dem Innerſten meines Geiſtes geeint ſeyn. „Der Schlüſſel" dazu iſt die Erkenntniß meiner ſelbſt. Ich muß fühlend und empfindend mich ſelbſt denken. Aber ich kann mich, den Einzelnen, meine Natur nicht faſſen, wenn ich ſie nicht als allgemein menſchliche erkenne. Ich muß daher ſehen, wie's die andern treiben, und muß, um dieſe zu verſtehen, in mein eigenes Herz blicken. Alsdann ſagt mir mein Gewiſſen, was ich thun und laſſen ſoll. Das Gewiſſen iſt „der Aufpaſſer", welcher mir ſagt, wo ich gefehlt habe, und der mich richtet. Mein

Gewiſſen fehlt ſicherlich nicht, wenn es mit dem Gewiſſen aller übereinſtimmt, oder wenn es das Gewiſſen eines jeden iſt. Darum kann jedes Gewiſſen das meinige richten, wenn es gefehlt hat. Das Gewiſſen aller iſt der Richter eines jeden, in jedem einzelnen ſpricht ſich das allgemeine Gewiſſen aus. Iſt der Menſch, was er ſeyn ſoll, ſo iſt er „die ſchöne Individualität.“ Die Stimme des Ganzen iſt ſeine Vernunft, und das Herz iſt er ſelber, dieſe Stimme vernehmend. Das Herz iſt mit der Vernunft, das Einzelne mit dem Allgemeinen in Einheit und Uebereinſtimmung. Aber frei von Fehlern iſt kein Menſch. „Korrektheit“ iſt in dieſer Hinſicht eine gut gemeinte aber ſchwer zu erreichende Forderung. Der iſt gewöhnlich am meiſten vom Tadel frei, deſſen Wille ſchwach und kraftlos iſt. Aber auch die Kraft des Willens kann vom Tadel frei ſeyn. Dies iſt die Größe, die nur einmal und einzig auf Erden geweſen iſt und nicht wieder kommt. „Die moraliſche Kraft“ iſt, daß ich als Geiſt thun kann, was ich als Menſch nicht vermag. Um als Geiſt zu handeln, muß mein Wille mit dem göttlichen Willen als dem Grunde aller Geſetzlichkeit in der Welt übereinſtimmen. „Inneres und Aeußeres“ muß gleich ſeyn. Da nur Gott das Herz ſieht, unſer Inneres weiß und erkennt, ſollen wir dafür ſorgen, daß auch daſſelbe ſich in der Welt ſeinem Willen gemäß zeigt. Darum ſpricht der Dichter zu dreien von ſeinen Freunden ***: zu dem einen, daß er ihm mittheilen ſolle, was er wiſſe; aber damit ſoll er ſich ihm nicht ſelbſt geben, womit er verſchont bleiben will. Zu dem andern, welcher ihn Wahres lehren will, daß er

nicht die Sache durch ihn, ſondern ihn durch die Sache ſehen möchte. Zu dem dritten, daß er ihn zum Lehrer erwähle, weil ſein lebendiges Bilden ihn lehre, und ſein lehrendes Wort ihm das Herz rühre. Sonſt kommt alles auf die Sache und nichts auf das Individuum an, wodurch die Sache zur Erſcheinung kommt. Aber wo dies ſich nicht ſelbſt gibt, iſt kein Adel der Seele. Auch iſt in dieſer Hinſicht ein „Unterſchied der Stände," indem gemeine Naturen mit dem zahlen, was ſie thun, edle mit dem, was ſie ſind. „Das Werthe und Würdige" iſt weſentlich verſchieden. Das Aeußerliche hat einen Werth, aber das Würdige iſt unveräußerlich. Jenes hat ſeinen Preis, man zahlt dafür, was recht iſt, dieſes iſt gar keiner Schätzung unterworfen. Haben iſt nicht Sein. Zwar iſt in dem, was ich habe, mein Wille, aber nur ſo lange, als ich will. Ziehe ich meinen Willen heraus, ſo wird es etwas rein Aeußerliches, was aller Innerlichkeit und Seele ermangelt. Die Seelen kann man nicht austauſchen mit dem, was man hat, ſondern nur mit dem, was man iſt. Aus allem dem folgt, daß das Theoretiſche nicht von dem Praktiſchen getrennt werden, das Denken und Wollen übereinſtimmen ſoll.

Darum die „politiſche Lehre," daß das Vorhandene vollkommen iſt. Was du thuſt, ſey recht, das iſt genug; alles kannſt du nicht thun. Wer alles thun will, thut zuletzt nichts. Der hat den falſchen Eifer; wer den wahren hat, thut das ſeine. Jener hält's mit dem Sollen, dieſer mit dem Sein. Das Sollen iſt die „Majeſtas populi," das Ideal des Haufens, der Maſſe, das Sein iſt die Majeſtät der Menſchennatur,

und nur bei wenigen zu finden. Was ich kann und ſoll, zeigt mir der „Freund und Feind.“ Was ich ſoll, muß ich können, was ich nicht kann, muß ich nicht wollen. Allen helfen, iſt unmöglich. Dies die Ermahnung „an einen Weltverbeſſerer.“ Freund F., meint Humboldt, habe daran etwas zum Vorſchmack. Das Herzklopfen für das Wohl der Menſchheit iſt vergebens. Wenn man anders kann, ſoll man dem Menſchen, der unſerer Hülfe bedarf, freundlich die Hand reichen. Aber für die ganze Menſchheit muß man Gott ſorgen laſſen, heute und immer. Wie es daher ein frommer Wunſch iſt, allen helfen zu wollen, ſo iſt es ſchlimm, vielen zu gefallen. Die beſte „Wahl“ iſt immer, es den Wenigen recht zu machen, die auch verſtehn, was wir thun. Denn nur ſolche können uns beurtheilen. Es ſcheint ſo, daß „menſchliches Wirken“ in's Unendliche geht. Wir können nur in der Welt wirken, die zunächſt ganz und offen vor uns liegt, ſo lange wir noch nichts thun und nichts ſind. Dies iſt nur die Möglichkeit, wirken zu können und alles werden zu können. Aber ſobald wir etwas werden und zu wirken anfangen, machen wir die Erfahrung, daß unſer Wirkungskreis nicht die ganze Welt ſeyn kann; daß derſelbe ein beſtimmter Kreis in der Welt iſt und ſeyn muß. Das Wirken geht nicht ins Unbeſtimmte, ſondern ins Beſtimmte, und iſt deshalb enge gezogen. „Das gemeinſame Schickſal“ der Menſchen iſt, indem ſie wirken, daß ſie ſich in ihrem Wirkungskreiſe begegnen. Dies macht, daß ihre Meinungen und Neigungen vielfach collidiren, daß ſie ſich deswegen haſſen und ſtreiten, und ihnen allen unterdeß das Haar grau

wird. Es ist eine ganz gewöhnliche Erfahrung, daß „Erwartung und Erfüllung" vielfach täuschen im Leben. In der Jugend erwartet man alles von der Welt, und segelt mit tausend Masten in den Ocean; im Alter kann man Gott danken, wenn man sich von den Lebensstürmen nur in einem Bote gerettet hat. Wirke, so viel du willst, du stehst doch, wie „der Vater," immer allein da, bis die Natur dich an das All anknüpft. Jeder muß selbst wirken, keiner kann für den andern wirken, so wenig als leben und sterben. Und wirken kann man nur so lange, als man lebt. Denn nach dem Tode wirken, fortwirken, heißt auch leben.

„Meine Antipathie" ist, sagt der Dichter, daß das Laster so viel Schwatzen von Tugend gemacht. Viel von Tugend reden ist sicherlich keine Tugend, eben so wenig, als wenn man merken läßt, wie tugendhaft man sey. Was sich von selbst versteht, das Gute thun, darüber soll man nicht viele Worte machen. Eben so ist „der beste Staat" der, von dem man nicht spricht; in demselben hört man nicht reden, wie er seyn soll. „Die beste Staatsverfassung" erleichtert jedem, gut zu denken; aber sie muß nie dessen bedürfen. Die gute Gesinnung ist ihre beste Rechtfertigung. „An die Gesetzgeber" ist die Forderung zu machen, daß sie den Menschen als des Gesetzes bedürftig ansehen. Im Ganzen will er das Rechte, aber im Einzelnen darf man darauf nicht zählen.

Wer wollte läugnen, daß „die verschiedene Bestimmung" des Menschen nothwendig und vernünftig sey? Denn das Leben ist verschieden an Thätigkeit und Arbeit und erfordert viele Kräfte. Die Mei-

ſten arbeiten nur für das Beſtehen der Gattung. Und Viele erreichen ihre Beſtimmung nicht einmal, ähnlich den tauſend Keimen und Blüthen, die keine Früchte bringen. Nur wenige bilden die Menſchheit fort, die ſich in dieſe concentrirt. Solche beleben die Welt mit ihren Schöpfungen. „Das Belebende" nimmt ſich in der Individualität zuſammen. Neues Leben zündet ſich nur an der Blume und Blüthe an: erſt die Blüthe, der Gipfel des Lebens, erzeugt den Keim wieder. Wir ſollen „zweierlei Wirkungsarten" zu unſerm Beſtreben machen. Schönes und Gutes ſollen wir bilden und wirken. Nur dann cultiviren wir die göttliche Pflanze der Menſchheit, die die Wahrheit iſt. Der Keim dieſer Pflanze iſt das Schöne, worin ſie als im Bilde verſinnlicht zur Erſcheinung kommt. Das Gute nährt ſie, dieſelbe in That und Handlung verwirklichend. Die Wahrheit wird auf verſchiedenen Wegen geſucht und gefunden. Aber dieſe treffen zuſammen, weil ſie ein Ziel haben. Daher „die Uebereinſtimmung" in der Erkenntniß, die ſich ſelbſt entgegengeſetzt iſt. Wahrheit ſuchen wir beide, ſagt Schiller, du außen im Leben, ich innen im Herzen. Goethe ſuchte ſie außen; da ſie daſſelbe ſuchten und fanden, mußten ſie ſich begegnen. Was das Leben äußerlich, iſt das Herz innerlich; in beiden, in der Außenwelt oder in der Natur ſowohl, als in der innerlichen Welt des Geiſtes, iſt Eine ungetheilte Wahrheit und Vernunft. Dieſe zu wiſſen und nicht zu wiſſen, iſt „Weisheit und Klugheit." Letztere verlacht die erſtere, die die Wahrheit erkennen will. Wenn die Weisheit durch die äußerliche Welt durchſieht, in ihr Inneres ſieht, ſo

gafft die Klugheit ſie blos an, hält ihr Aeußeres für undurchdringlich. Ueber die ſinnliche Empfindung und Anſchauung kann ſie nicht hinaus. Aber „der Genius“ mehrt in der Natur die Natur. Er bleibt nicht beim unmittelbar Gegebenen ſtehen, wie der ſinnliche Verſtand. Wenn dieſer ſich über die ſinnliche Welt hinauswagt, ſo verliert er ſich ins Leere. Aber der Genius bringt in der Welt neue Welten hervor. Er gibt ſich durch „Genialität“ kund, wie der Schöpfer in der Natur. Genialität iſt Intuition, die alles nach dem Weſen ſchaut. Darum bildet der Genius Gutes aus Schlechtem, oder geſtaltet, indem er bildet, während „der Nachahmer“ ſich nur am Gebildeten verſucht. Der Genius erzeugt, was er bildet, und genießt die Frucht ſeiner Schöpfung. „Der gelehrte Arbeiter“ dagegen, oder Philiſter, wie er im Muſenalmanach heißt, genießt nicht, was er ſchafft. Denn er erſchafft nicht, was er bildet, ſondern ſucht von allerwärts her den Stoff mühſam zuſammen. Dieſer muß nochmals verarbeitet werden, wenn er genießbar ſeyn ſoll. Dazu gehört Geſchmack, welcher genießt, was die Gelehrſamkeit pflanzt. Darum iſt „die ſchwere Verbindung“ von Geſchmack und Genie ſo ſelten, weil das Genie häufig den Zaum verachtet, welchen die Gelehrſamkeit dem Geſchmack anlegt, und dieſer die Kraft fürchtet. Aber die wahre Kraft des Genies iſt, ſich ſelbſt im Zaum zu halten. „Deutſcher Genius“ gibt an Kraft und Schönheit dem römiſchen und griechiſchen nichts nach; denn er errang beides: aber der galliſche Sprung glückte ihm nie. Dazu iſt er nicht routinirt genug. „Die Forſcher“ wollen den Men-

ſchen von innen und außen ergründen: von innen, wie die Pſychologen, von außen, wie die Naturforſcher. Aber die Wahrheit wäre von innen und außen zugleich, weshalb ſie nur Jagd auf die Wahrheit machen, die mitten hindurch ſchreitet. Ihr Trieb nach Erkenntniß iſt ein „falſcher Studirtrieb," welcher für die Wahrheit blind macht. Statt Freunde der Wahrheit zu ſeyn, ſind ſie Feinde derſelben. Erſt müſſen „Naturforſcher und Transcendentalphiloſophen" Feinde ſeyn, wenn ſie Freunde werden ſollen. Denn ſie gehen von ganz entgegengeſetzten Geſichtspuncten aus, und halten einſeitig bis zum Extrem an denſelben feſt. Indem ſie zuletzt zu der Einſicht kommen müſſen, daß was ſie bisher für vollendet hielten, nur verſchiedene Seiten einer und derſelben Erkenntniß ſind, werden ſie Freunde. Aber ſo lange noch die Worte ihre Anwendung finden, welche der Dichter „an die Aſtronomen" richtet, die ſo viel von Nebelflecken und Sonnen ſchwatzen, und welche das Erhabene und Vernünftige in der äußerlichen Vielheit und Unendlichkeit ſuchen, anſtatt daſſelbe in den einfachen Geſetzen zu finden, kann von Freundſchaft nicht die Rede ſeyn. Denn ſo lange machen „die aſtronomiſchen Schriften" das Erhabene klein, zieht der Kleinigkeitsgeiſt den Himmel herab, wie damals Wünſch in den kosmologiſchen Unterhaltungen für die Jugend. „Die drei Alter der Natur" werden nie aufhören. Immer wird die Fabel und Anſchauung derſelben Leben geben, wird die Schule und Reflexion ſie entſeelen, und wird die Vernunft und Speculation ihr das ſchöpferiſche Leben zurückgeben. „Der Naturkreis," in dem der Greis zum Kinde kindlich

zurückkehrt, und welcher alles in ſich ſchließt, iſt auch der Kreis der Erkenntniß der Natur: das Ende geht in den Anfang zurück.

Wie die Natur iſt auch die Kunſt Leben und Seele. Wegen der Unmittelbarkeit der Empfindung ſpricht in der „Tonkunſt" Polyhymnia die Seele aus. Die bildende Kunſt aber ſtellt das Leben dar, wegen der Anſchauung, und die Poeſie läßt in der Sprache den Geiſt reden. Das Innere äußert ſich, welche Aeußerung des Innern als des Geiſtes die „Sprache" iſt. Der Dichter zweifelt daran, indem er klagt, daß die Seele, das Innere ſchon nicht mehr ſpreche, wenn ſie ſich äußere. Aber ſpricht die Seele wirklich, ſo iſt ſie es ſelbſt. Er geſteht dies auch „an den Dichter" ein: die Sprache ſoll ihm ſeyn, was der Körper den Liebenden. Es iſt Sache des Dichters, der Seele Körper zu geben, den Ausdruck ſeelenvoll zu machen. Die Seele iſt, ſo lange ſie ſich nicht äußert, ein blos Inneres, unendlich auf ſich ſelbſt bezogen und verſchloſſen. Erſt durch die Sprache macht ſie ſich äußerlich, darum iſt die Sprache Ausdruck der Seele. Ohne daß die Seele ſpricht, äußert ſie ihr Inneres nicht, und ſpricht ſich nicht aus. Die Sprache iſt als Ausdruck des Geiſtes und wegen der Mittheilung Allgemeines. Dies Allgemeine iſt Denken, die Sprache denkt für den Einzelnen; was dieſer ſpricht, ſind Gedanken. Darum glaubt der „Dilettant," ſchon ein Dichter zu ſeyn, wenn ihm ein Vers gelingt, in einer gebildeten Sprache, die für ihn dichtet, und denkt. Es kommt auch hier auf die „Mittheilung" an. Wenn die Wahrheit aus der ſchlechteſten Hand noch mächtig wirken kann,

ſo macht doch beim Schönen das Gefäß den Gehalt. Denn es beruht allein auf der Form. „Die Kunſtſchwätzer“ reden vom Schönen, ohne es zu kennen. Sie wollen Gutes in Künſten, das aber nur im Kriege gegen ſie ſelbſt erzeugt wird. Der Künſtler weiß am beſten, was er von ihrem Gerede zu halten hat, indem er producirt, was ſie beſchwatzen. „Der Meiſter“ des Styls verſchweigt uns manches weiſe, er ſpricht und malt nicht alles aus. Ein ſolcher Meiſter iſt Goethe, während andre alles ſagen, was ſie wiſſen, und man bald das Gefühl hat, daß ſie nichts mehr ſagen können. „Die Mannigfaltigkeit“ iſt das wahre Zeichen der Schönheit. Kommt der Verſtand aus den wechſelnden Formen dürftig und leer immer nur auf Eins zurück, ſo bildet das Schöne und die Kunſt das ewige Eine tauſendfach neu. Aehnlich verhält es ſich mit „Licht und Farbe.“ Das Licht bleibt als Licht ewiglich Eines. Erſt wenn es ſich zu Farbe ſpecificirt, ſehn wir ein Vielfaches, Mannigfaltiges, das den Sinn erfreut, wegen des Wechſels. Im Genuſſe des Schönen und ſeiner lebendigen Formen, meint der Dichter „an die Muſe,“ daß er nicht wiſſe, was er ohne ſie ſeyn würde; es graute ihn aber, wenn er ſähe, was ohne ſie Hunderte und Tauſende wären. „Die Gunſt der Muſen“ trägt ihren Liebling in Mnemoſynens Schooß, verleiht ihm das unſterbliche Leben, während mit dem Philiſter auch ſein Ruhm dahin ſtirbt. Die Liebe der Muſen iſt die „Quelle der Verjüngung,“ die wirklich und immer in der dichtenden Kunſt rinnt und ſprudelt. Denn „der Genius mit der umgekehrten Fackel“ iſt nicht äſthetiſch, ſo lieblich er

auch ausſehen mag. Das Schöne und die Kunſt ſetzt Leben voraus, und was daſſelbe erfüllt, Freude und Schmerz. „Die ſchönſte Erſcheinung" iſt, die Schönheit zu ſehen, im Augenblicke, wenn ſie leidet, und die Freude zu ſehn in einem ſchönen Geſichte. Sonſt iſt der Schmerz nicht ſchön, aber die Schönheit macht er ſchöner. Freude und Leid bringen Seele in die Schönheit. Mit der Schönheit geht die Liebe Hand in Hand, die Muſen huldigen ihr und der Sänger. Darum will der Dichter dem alten Homer ſeine Liebe vertrauen. „Der Homeruskopf als Siegel" ſoll das Glück der Liebenden vor der Welt geheim halten. Ein anderes Siegel der Liebe iſt „der Gürtel" Aphroditens, in dem ſie das Geheimniß ihrer Reize bewahrt; aber er iſt nur ſo lange zauberiſch, als die Scham ſie bindet.

Liebe und Begierde ſind verſchieden. Dieſe iſt ſinnliche Empfindung und Trieb, jene iſt ſchöne Neigung. Der Dichter gibt Schloſſern recht, wenn er ſagt, daß man liebe, was man habe, und daß man begehre, was man nicht habe. Denn nur das reiche Gemüth liebe, und das arme begehre. Das Begehren, welches aus dem Triebe kommt, ſetzt einen Mangel voraus. Dagegen iſt die Liebe ſich ſelbſt genug. Die Welt, ſagt Plato, iſt übergefloſſen von Reichthum und Armuth. Aehnlich ſind auch „die Triebfedern" in Betreff des Gemüthes entgegengeſetzt. Eine, die Furcht, iſt ein eiſern Joch, die andre, die Freude, erhebt das Gemüth und macht es frei. Wo Freude iſt, iſt kein Druck und keine Furcht. Durch alles ſcheint „das Naturgeſetz" hindurchzugehen, daß die Ohnmacht

die Regel für ſich hat, und die Kraft den Erfolg. Kommt zu der Kraft des Herzens Empfindung, ſo wird ſie durch die Güte gemildert. Aber Güte und Größe zuſammen, die höchſte Tugend, ſind ſelten vereinigt.

Der Dichter kann „die jetzige Generation" nicht begreifen, und klagt darüber, daß die Jugend alt und das Alter jung ſey. Von ſolcher kraftloſen Jugend kann man nicht viel erwarten. Statt lebensluſtig zu ſeyn, froh und guter Dinge, läßt ſie am Ende vor der Zeit ſchon den Kopf hängen. Er wendet ſich „an die Myſtiker" und geſteht ihnen zu, daß ſie das wahre Geheimniß vor Augen hätten, aber daſſelbe nicht ſähen, daß ſie mit ſehenden Augen blind wären. „Mein Glaube," ſagt er, iſt: aus Religion keine von allen Religionen zu bekennen. Wenn er hier Secten meint, ſo hat er recht, da die Religion weſentlich Kirche, keine Secte iſt. Aber ſonſt iſt alle und jede Religion weſentlich beſtimmte Religion, in ihren Lehren und in ihrem Cultus; eine unbeſtimmte Religion gibt es nicht. Die Religionen ſind verſchieden, und „die Philoſophien" wechſeln. Darum, hört man häufig ſagen, bleibt keine von allen, und iſt es nichts mit allen. Gehen die Syſteme auch vorüber, ſo hofft doch der Dichter, daß die Philoſophie ewig beſtehen werde. In der Geſchichte der Philoſophie widerlegen ſich alle Syſteme, aber ſie rechtfertigen ſich auch darin. Dieſe entwickeln die eine Philoſophie, die ſie alle in ſich enthält und erhält. Die Geſchichte der Philoſophie iſt der Baum der Erkenntniß, der in der Weltgeſchichte wurzelt.

Goethe fand die Epigramme und Diſtichen Schillers, insbeſondere die Votivtafeln von außerordentlicher Schön-

heit, und glaubte, daß ſie einen trefflichen Effect machen würden. Wenn es möglich wäre, daß die Deutſchen begriffen, daß man ein guter, tüchtiger Kerl ſeyn kann, ohne gerade ein Philiſter oder Matz zu ſeyn, ſo müßten dieſe Sprüche das gute Werk vollbringen, indem in denſelben die großen Verhältniſſe der menſchlichen Natur mit ſo viel Adel, Freiheit und Kühnheit dargeſtellt wären. Jedoch meinte er auch, daß die Xenien die Votivtafeln und was ſonſt Gutes und Ernſthaftes in dem Büchlein ſtände, mit verkaufen müßten.

Auch Humboldt hatte, wie er ſagte, einen großen Reſpect vor den Votivtafeln; aber eine Auseinanderſetzung von Goethes und Schillers Eigenthum an dieſen ihren gemeinſchaftlichen Productionen wäre höchſt ſchwierig. Von ſolcher Auseinanderſetzung wollten Goethe und Schiller nichts wiſſen. Darum beſchloſſen ſie, ihre Eigenthumsrechte an den Votivtafeln und den Xenien nie auseinander zu ſetzen, ſondern in aller Ewigkeit auf ſich beruhen zu laſſen. Goethe äußert ſich in den Geſprächen mit Eckermann darüber ſo: „Die Deutſchen können die Philiſterei nicht los werden. Da quängeln und ſtreiten ſie über verſchiedne Diſtichen, die ſich bei Schiller gedruckt finden, und auch bei mir, und ſie meinen, es wäre von Wichtigkeit, entſchieden heraus zu bringen, welche denn wirklich Schillern gehören und welche mir. Als ob etwas darauf ankäme, als ob etwas damit gewonnen würde, und als ob es nicht genug wäre, daß die Sachen da ſind. Freunde, wie Schiller und ich, Jahre lang verbunden, mit gleichen Intereſſen, in täglicher Berührung und gegenſeitigem Austauſch, lebten ſich in einander ſo ſehr hinein, daß

überhaupt bei einzelnen Gedanken gar nicht die Rede und Frage seyn konnte, ob sie dem einen gehörten oder dem andern. Wir haben viele Distichen gemeinschaftlich gemacht, oft hatte ich den Gedanken und Schiller machte die Verse, oft war das umgekehrte der Fall, und oft machte Schiller den einen Vers und ich den andern. Wie kann nun da von Mein und Dein die Rede seyn? Man müßte wirklich selbst noch tief in der Philisterei stecken, wenn man auf die Entscheidung solcher Zweifel nur die mindeste Wichtigkeit legen wollte."

Der Gedanke wendet sich als Element der Wissenschaft und Erkenntniß zuletzt nach Außen. Er wird kritisch, indem er auf der Höhe der Zeit und ihrer Bildung, das Bewußtsein über dieselbe gewinnt, und deshalb das Recht hat und sich das Recht nimmt, sie zu richten. Goethe und Schiller fühlten bald das Bedürfniß, ein solches Richteramt über Alles, was ihnen damals entgegenarbeitete, auszuüben. Goethe hatte den Gedanken zuerst, oder vielmehr den Einfall, wie er an Schiller schrieb, auf alle Zeitschriften Epigramme, jedes in einem Distichon, zu machen. Er nannte sie

„Xenien"

nach Martial, nach dem 13ten Buche von dessen Sinngedichten, das unter dem Namen Xenia Distichen enthält, oder Epigramme, die unter dem Bilde zum Gastmahl gehöriger Dinge entweder Lob oder Tadel aussprachen. Xenien waren daher Geschenke, welche die Alten ihren Gästen machten, keine Geschenke an die Götter, wie die Votivtafeln, sondern Geschenke an Menschen.

Es ist für beide, für Goethe und Schiller, charakteristisch, daß sie nur Epigramme zusammen gemacht haben. Zu andern Gedichten trieben sie sich gegenseitig an, wie Schiller Goethen zu seinen Balladen, und dieser wieder Schillern zu den seinigen und zu den dramatischen Werken. Sie gingen aber in diesen dichterischen Productionen ihren eigenen Weg. Nur in dem Urtheil über ihre Zeit stimmten sie poetisch zusammen. Diese war damals fast unempfindlich gegen die neueren Schöpfungen der Poesie, während Mittelmäßigkeit und Plattheit alle Anerkennung fand. Insbesondere war Schiller gereizt und erbittert über die Kälte und Geringschätzung, womit sein Unternehmen, die Horen, wofür er sich begeistert hatte, aufgenommen wurde. Im Vertrauen auf den Beistand der größten Schriftsteller der Nation hatte er auf eine große Wirkung gehofft, und sah nun nichts, als Mangel an Empfänglichkeit und Theilnahme. Goethen bekümmerte das weniger.

Es mußte daher Schillern ganz willkommen seyn, daß Goethe den Einfall hatte, auf alle Zeitschriften Epigramme, Xenien, zu machen. Er konnte dieser Aufforderung in seiner Stimmung nur beipflichten, eine solche Sammlung im Musenalmanach für das nächste Jahr 1797 zu veranstalten. „Außer der Neuheit und interessanten Eigenthümlichkeit der Idee, schrieb er an Goethe, ist der Gedanke, ein gewisses Ganzes in Gemeinschaft mit Ihnen auszuführen, so reizend für mich gewesen. Aber seyn Sie versichert, daß ich die Idee nicht meiner Convenienz aufgeopfert habe.“ Man betrachtete damals Goethe allgemein als den Verführer, und Schiller klagt darüber, daß bei allen Urtheilen über die Xenien ihm

die miſerable Rolle des Verführten zu Theil würde: Goethe habe doch noch den Troſt des Verführers. Daß Goethe zuerſt den Gedanken der Xenien gehabt, iſt wahr, aber daß Schiller demſelben gleich eine größere Ausdehnung gegeben, iſt auch wahr. Goethe hatte nur den Einfall mit den Zeitſchriften, aber Schiller machte ihm gleich den Vorſchlag, auch einzelne Werke und Schriftſteller vorzunehmen. Er ſchrieb an Goethe: „ich denke, wenn wir das Hundert voll machen wollen, werden wir auch über einzelne Werke herfallen müſſen, und welcher reiche Stoff findet ſich da! Sobald wir uns nur ſelbſt nicht ganz ſchonen, können wir Heiliges und Profanes angreifen. Welchen Stoff bietet uns nicht die Stolbergiſche Sippſchaft, Rackwitz, Ramdohr, die metaphyſiſche Welt mit ihren Ichs und Nicht-Ichs, Freund Nicolai, unſer geſchworner Feind, die Leipziger Geſchmacksherberge, Thümmel, Göſchen als ſein Stallmeiſter und dergleichen dar!“ Goethe war auch gleich bei der Hand, und ſchickte ein Dutzend, mit welchen man ſich ſowohl dem Publikum als ſeinen Collegen aufs Angenehmſte empfehlen könnte.

In Betreff der Xenien äußerte Schiller nach F. von Wolzogen: „Die Einheit kann bei einem ſolchen Produkt blos in einer gewiſſen Grenzenloſigkeit und alle Meſſung überſchreitenden Fülle geſucht werden, und damit die Heterogenität der beiden Urheber in dem Einzelnen nicht zu erkennen ſey, muß das Einzelne ein Minimum ſeyn. Kurz die Sache beſteht in einem gewiſſen Ganzen von Epigrammen, deren jedes ein Monodiſtichon iſt. Das Meiſte iſt wilde Satyre, beſonders auf

Schriftſteller und ſchriftſtelleriſche Produkte, untermiſcht mit einzelnen poetiſchen und philoſophiſchen Gedankenblitzen. Es werden nicht unter 600 ſolcher Monodiſtichen werden, aber der Plan iſt, auf 1000 zu ſteigen. Sind wir nun mit einer bedeutenden Anzahl fertig, ſo wird der Vorrath mit Rückſicht auf eine gewiſſe Einheit ſortirt, überarbeitet, um einerlei Ton zu erhalten, und jeder wird dann von ſeiner Manier etwas aufzuopfern ſuchen, um ſich dem andern mehr anzunähern." Später ſagte er: „Nachdem ich die Redaction der Xenien gemacht, fand ſich, daß noch eine erſtaunliche Menge neuer Monodiſtichen nöthig ſey, wenn die Sammlung auch nur einigermaßen den Eindruck eines Ganzen machen ſollte. Weil aber etliche hundert neue Einfälle, beſonders über wiſſenſchaftliche Gegenſtände einem nicht ſo leicht zu Gebote ſtehen, auch die Vollendung des Meiſters Goethen eine ſtarke Diverſion macht, ſo ſind wir übereingekommen, die Xenien nicht als ein Ganzes, ſondern zerſtückelt dem Almanach einzuverleiben. Die ernſthaften, philoſophiſchen und poetiſchen werden daraus vereinzelt, und bald in größeren, bald in kleineren Ganzen vorn im Almanach angebracht. Die ſatyriſchen folgen unter dem Namen Xenien."

Schiller hatte für die Xenien allerlei Ideen. Er meinte, man müßte die guten Freunde in allen ordentlichen Formen verfolgen, und ſelbſt das poetiſche Intereſſe forderte eine ſolche Varietät innerhalb des ſtrengen Geſetzes, bei einem Monodiſtichon zu bleiben. Goethe wollte nur, daß man bei aller Bitterkeit ſich vor criminellen Inculpationen hüten ſollte, worin auch Schiller mit einſtimmte, da die Muſen ja keine Scharf-

richter wären, und man das Gebiet des frohen Humors so wenig als möglich verlassen dürfte. Schiller bat Goethen, daß er, um die Zahl der poetischen und gefälligen Xenien zu vermehren, eine Wanderung durch die wichtigsten Antiken und die schönsten italienischen Malerwerke anstellen möchte, die um so passendere Stoffe wären, als sie Individuen seyen. Diese Xenien sollten würdige, zarte heißen. Die ernsthaften wohlmeinenden Xenien, meinte Goethe, wären gegenwärtig so mächtig, daß man denen Lumpenhunden, die wären angegriffen worden, mißgönnen müßte, daß ihrer in so guter Gesellschaft erwähnt werde.

Die erste Idee der Xenien war, wie Schiller sagt, eine fröhliche Posse, ein Schabernack auf den Moment berechnet, und war auch so ganz recht. Nachher regte sich ein gewisser Ueberfluß, und der Trieb zersprengte das Gefäß. Er hatte nach nochmaligem Beschlafen der Sache die natürlichste Auskunft von der Welt gefunden, Goethes Wünsche und die Convenienz des Almanachs zugleich zu befriedigen. Was den Anspruch auf eine gewisse Universalität erregte und ihn bei der Redaction in große Verlegenheit gebracht hätte, wären die philosophischen und rein poetischen, kurz die unschuldigen Xenien gewesen; also die, welche in der ersten Idee nicht lagen. Wenn sie diese in den vordern und gesetzten Theil des Almanachs unter den andern Gedichte brächten, hingegen die lustigen unter dem Namen Xenien und als ein eignes Ganzes, wie voriges Jahr die Epigramme, dem ersten Theil anschlössen, so wäre geholfen. Auf einem Haufen beisammen, und mit keinem ernsthaften untermischt, ver-

lören ſie ſehr vieles von ihrer Bitterkeit, der allgemein herrſchende Humor entſchuldigte jedes Einzelne, und zugleich ſtellten ſie wirklich ein gewiſſes Ganzes dar. Goethe war ganz damit einverſtanden, und freute ſich, daß Schiller einen Weg ausgedacht habe, der ſie nicht um den Spaß mit den Xenien brächte.

Unter den Xenien über einzelne Werke und Schriftſteller, die Goethe ſogleich an Schiller ſchickte, waren auch die Xenien an Newton, die eben ſo ſchön als treffend ſind. Zu der Stolbergiſchen Sippſchaft gehörten Claudius, Friedrich Heinrich Jacobi und Schloſſer, Goethes Schwager. Der eine Stolberg, Friedrich Leopold, hatte in ſeiner Reiſe nach Italien einen frömmelnden Ton angenommen. Auch hieß es damals, daß er Goethes Wilhelm Meiſter in Gegenwart einiger Freunde feierlich verbrannt hätte, bis auf das ſechſte Buch, was er für eine Anempfehlung der Herrnhuterei hielt, und deshalb beſonders binden ließ. Er hatte ferner eine Ueberſetzung auserleſener Geſpräche aus dem Plato herausgegeben, und in der Vorrede dazu Jeſum Chriſtum gelobt. Dieſe geſuchte Frömmelei konnten unſre Dichter nicht ſo hingehen laſſen. Auch wurde er wegen ſeiner Kritik über Schillers Götter Griechenlands mit einigen Xenien beſchenkt. Zugleich fielen ſie über ſeines Bruders Chriſtians Drama, Belſazar, her, und über deſſen Jamben, oder ſogenannte Satyren. Der Wandsbecker Bote, Claudius, hatte eine Ueberſetzung von St. Martins „des erreurs et de la verite“ veranſtaltet, von welchem Buche er ſelbſt ſagte; „dies Buch iſt ein ſonderlich Buch, und die Gelehrten wiſſen nicht recht, was ſie davon halten ſollen, denn man

verſteht es nicht. Ich verſtehe es auch nicht. Wahrheit wäre ihm zu ſchwer geweſen, ſagten ſie, und den Irrthum, den er habe bringen wollen, hätte er fort gebracht. Die Xenien an Schloſſer blieben weg, theils weil er, wie Schiller meinte, nicht wohl anders bezeichnet werden könnte, als eine allgemeine Satyre auf die Frommen erforderte, theils wegen ſeiner Verwandtſchaft mit Goethe. Freiherr von Racknitz hatte Mehreres über Natur- und Kunſtgegenſtände herausgegeben, auch eine Darſtellung und Geſchichte des Geſchmacks in Beziehung auf die Baukunſt und die innere Auszierung der Zimmer. Sie verſalzten ihm ſeinen Geſchmack recht ſehr. Daſſelbe Schickſal hatte Herr von Ramdohr, oder vielmehr deſſen Charis, über das Schöne und die Schönheit in den nachbildenden Künſten. Goethe hatte verſucht, mit allen, wie er ſagte, natürlichen und künſtlichen Organen ſeines Individuums, das Buch anzufaſſen, hätte aber keine Seite daran gefunden, von welcher er ſich den Inhalt zuzueignen vermocht. Schillern graute es vor ſeiner horriblen reichsfreiherrlichen Philoſophie, ſonſt wäre ihm die Charis nicht ganz unnütz geweſen. Eine Xenie nur hielt ihm ſeinen handwerksmäßigen Sinn vor. Die metaphyſiſche Welt mit ihren Ichs und Nichtichs, die Fichte ins Daſeyn gerufen, kam gleichfalls mit einem Xenion davon. Aber die Leipziger Geſchmacksherberge mußte viel leiden. Dieſe Herberge war die neue Bibliothek der ſchönen Wiſſenſchaften, von Weiße mit dem Buchhändler Dyk herausgegeben. Dieſe hatten die Xenienbichter immer heimlich und tückiſch geneckt, die nun offenen Krieg führten. Am ſchlimmſten kam aber

der Buchhändler und Schriftsteller Nicolai weg. Er hatte eine Spottschrift auf Goethes Werther fabrizirt, und in der von ihm redigirten allgemeinen deutschen Bibliothek unaufhörliche Ausfälle auf Goethe und Schiller gemacht, auch insbesondre die Horen geschmäht. Daneben mißhandelte er die Kantische Kritik, wo er nur konnte. Kurz er lehnte sich gegen alles auf, was eine Tiefe hatte. Schiller schrieb deshalb an Goethe: „von nun an sollten wir doch den Nicolai in Text und Noten, und wo sich Gelegenheit zeigt, mit einer recht insignen Geringschätzung behandeln." Mit der Geschichte eines dicken Mannes von Nicolai machten sie den Anfang, worin drei Heirathen und drei Körbe, nebst viel Liebe. Ein Xenion stutzte ihm seine Hörner, damit er nicht mehr stoßen könnte, zum Gelächter des Volks. Darauf kamen seine Anekdoten von Friedrich dem Großen an die Reihe, und die Aufsätze von ihm in den Literaturbriefen. Ueber seine Reise durch Deutschland und die Schweiz, fiel ein ganzer Schwarm von Xenien her. „Ich behauptete," sagt er in dem von ihm herausgegebenen Anhange zu Schillers Musenalmanach, worin er sich gegen die ihm gemachten Vorwürfe vertheidigte, ich behauptete: „die Horen wären mit ungebührlicher Selbstgenügsamkeit geschrieben worden, und da dieselben Schillers Anzeige zufolge für den Gemeinsinn, auf deutsch gesunden Menschenverstand, und für das schöne Publikum geschrieben seyn sollten, so wären Aufsätze voll scholastischer Spitzfindigkeiten, in dunkle Schreibart verhüllt, für ein solches Journal ganz unzweckmäßig, und ich hatte die Kühnheit, dies mit Gründen und einleuchtenden Beispielen zu beweisen.

Ich ſprach bei dieſer Gelegenheit von den vielen philoſophiſchen Querköpfen, welche mit einer Menge tiefſinnig ſeyn ſollender Schriften voll transcendentaler Hirngeſpinnſte die deutſche Literatur verderben. Ich ſagte überhaupt etwas über den Mißbrauch der kritiſchen Philoſophie durch ihre ſinnloſe Anwendung auf Gegenſtände des gemeinen Lebens und der Erfahrungen und machte auf die vielen Unſchicklichkeiten aufmerkſam, welche daraus entſtehen, worunter auch die gehört, daß Schiller die trockenſten Terminologien der Kantiſchen Philoſophie ſogar in Gedichten gebraucht; und ich ließ merken, ein ſolcher Kantiſcher Poet nöthige nicht weniger ein Lächeln ab, als ehemals Utzens dichtender Wolfiſcher Magiſter.“ Sollte man nicht glauben, wenn man das lieſt, der alte Nicolai lebte noch! Lauten nicht heut zu Tage die gewöhnlichen Urtheile in den Journalen über ſpeculative Philoſophie gerade ſo? Nicolai reiſt immer noch, und wird noch lange reiſen, bis er zur Vernunft kommt. Die Xenien raunten ihm unaufhörlich auf ſeiner Reiſe ins Ohr, er wäre a priori ſo dumm, daß er das Dumme in ſich unmöglich erkennen könne. An den damaligen coburgiſchen Miniſter von Thümmel wurden keine Xenien gerichtet, vielleicht weil Goethe den Wunſch hatte, daß alles wegbliebe, was in ihrem Kreiſe und in ihren Verhältniſſen unangenehm wirken könnte. Aber Göſchen, welcher deſſen Schriften verlegte, wurde als ſein Stallmeiſter wegen der Wielandſchen Ausgabe mitgenommen.

Schiller bat Goethe, auch Reichardten ihren soi-disant Freund mit einigen Xenien zu beſchenken. Kapellmeiſter Reichardt hatte beide ohne Grund und Scho-

nung angegriffen, und hatte ſich insbeſondere über die Horen luſtig gemacht. Goethe erfuhr erſt von Schiller, daß Reichardt zwei Zeitſchriften Frankreich und Deutſchland zugleich herausgab, und in der einen Zeitſchrift immer die andre lobte. Goethe ſchrieb an Schiller: „hat er, Reichardt, ſich emancipirt, ſo ſoll er dagegen mit Karnevals-Gips-Dragéen auf ſeinen Büffelrock begrüßt werden, daß man ihn für einen Perückenmacher halten ſoll. Wir kennen dieſen falſchen Freund ſchon lange, und haben ihm blos ſeine allgemeinen Unarten nachgeſehen, weil er ſeinen beſondern Tribut regelmäßig abtrug; ſobald er aber Miene macht, dieſen zu verſagen, ſo wollen wir ihn gleich einen Baſſa von drei brennenden Fuchsſchweifen zuſchicken. Ein Dutzend Diſticha ſind ihm ſchon gewidmet.“ Dieſe Xenien geißelten Reichardts faſt excentriſch zu nennende demokratiſche Geſinnung nach der ſchönſten Art. Volksthümler, die unter dem Schein und dem Vorwand für des Volkes Beſte zu kämpfen, nur ihre ſelbſtſüchtigen Intereſſen verfolgen, werden ſich von denſelben zu allen Zeiten getroffen fühlen. Auch war Schiller die Urſache, daß Xenien auf Reichardts Muſik gemacht wurden, die eine Muſik fürs Denken wäre, vor welcher die Muſe jedes Lied bewahren möchte.

Zu den ergötzlichſten Xenien gehören die an Manſo, welcher die Xeniendichter in der neuen Bibliothek der ſchönen Wiſſenſchaften durch abſprechende Kritiken beleidigt hatte. Dafür mußte der Schulpedant gezüchtigt werden. Er hatte über Gegenſtände der Mythologie geſchrieben, und angefangen, Taſſo's Jeruſalem zu überſetzen, auch ein Lehrgedicht gemacht, die Kunſt zu

lieben, eine Nachahmung von Wielands Muſarion. Gotter war der erſte, der über die Xenien an Manſo erſchrak; nie und nirgends iſt ein Pedant treffender perſiflirt worden. Dafür kam Wieland graziös weg, wie ſich's geziemte. An von Schlichtegroll in Gotha, den Herausgeber des Nekrologs, wurden auch einige Xenien gerichtet, weil er ſich den Unwillen Goethes zugezogen hatte. Der Herzog Ernſt, bei dem Schlichtegroll viel galt, war deshalb ungnädig. Aber Goethe meinte, daß man nicht überall mit ihnen zufrieden ſeyn ſollte, wäre ja die Abſicht geweſen, und daß man in Gotha ungehalten ſey, wäre recht gut; man hätte dort mit der größten Gemüthsruhe zugeſehen, wenn man ihm und ſeinen Freunden höchſt unartig begegnet, und da das literariſche Fauſtrecht noch nicht abgeſchafft ſey, ſo bedienten ſie ſich nur der reinen Befugniß, ſich ſelbſt Recht zu verſchaffen, und den nekrologiſchen Schnabel zu verrufen, der ihrem armen Moritz gleich nach dem Tode die Augen ausgehackt. Er erwarte nur, daß ihm jemand was würde merken laſſen, da er ſich dann ſo luſtig und artig als möglich expectoriren werde.

Heinrich Sanders teleologiſche Bücher wurden damals viel geleſen, und veranlaßten eine Menge ähnlicher Erbauungsſchriften, worin man die Allmacht und Weisheit Gottes an allen Dingen nachzuweiſen ſuchte, was oft ins Kleinliche und Lächerliche ging. Goethe machte darauf das Xenion, wie doch Gott zu preiſen ſey, daß er mit dem Korkbaum zugleich den Stöpſel erfunden. H. S. nämlich Heinrich Stilling-Jung, wurde ſeiner Empfindſamkeit wegen geneckt, und der

Verfaſſer von Sophiens Reiſen unter dem Namen des Pfarrer Cyllenius ironiſch gebeten, doch ſein Paſtorenlatein und Zofenfranzöſiſch für ſich behalten zu wollen, und Heydenreich ſeinen Klingklang in Poeſie und Philoſophie. Jens Baggeſen hatte die Goetheſchen Epigramme getadelt, weshalb er als Leviathan im Kampf mit den Epigrammen vorgeſtellt wurde, die er mit Waſſer begoſſen habe. Schiller ſchrieb darüber an Goethe: „ſeine Pointe iſt, daß nachdem man erſt idealiſche Figuren an dem Leſer habe vorübergehen laſſen, endlich ein venetianiſcher Nachttopf über ihn ausgeleert werde. Das Urtheil ſehe wenigſtens einem begoſſenen Hunde ſehr ähnlich.“ Goethe antwortete: „die Auto da Fe der Stolberge und die Epigramme der Baggeſen ſollen ihnen übel bekommen.“ Schubarts Urtheil in Verſen über Klopſtock, von Kleiſt's Philoſophie der Liebe, und des Malers Carſtens Bilder, Raum und Zeit, gaben gleichfalls Stoff für die Xenien. Campe wollte die deutſche Sprache von allen fremden Wörtern reinigen, deshalb ſollte er doch einmal Pedant verdeutſchen. Salzmann ſchrieb über das menſchliche Elend, dafür ſollte er gratis in die Charité aufgenommen werden. Auch für Kinder machte er Bücher, und Reinhold und Müchler für Damen, da ſie für Männer nicht ſchreiben könnten. Böttiger wäre zu leicht zum Ernſt, und für den Scherz zu plump. Cramer, Profeſſor zu Kiel, ging, für die franzöſiſche Revolution begeiſtert, nach Paris, und wurde daſelbſt Buchdrucker und Buchhändler, unter der Firma: à Paris chez le citoyen Cramer, libraire-imprimeur. Das hätte noch zu der Entwickelung der franzöſiſchen Revolution gefehlt! Nun ginge

er als Anacharsis der Zweite in Paris lebendig ohne Kopf herum, nachdem man Anacharsis dem Ersten dort den Kopf weggenommen. Anacharsis der Erste war ein Baron von Clootz, welcher unter dem Namen Anacharsis Clootz, Italien, Frankreich und England bereist, und alle Regenten damals auf das schrecklichste geschmäht hatte. Er fiel zuletzt als Opfer des Terrorismus. Auch die Vielschreiber Meißner und Meister, Fülleborn und Wolke mit seiner deutschen Orthographie, wurden mit Xenien beehrt. Selbst Jenisch und Friedrich von Schlegel wurden nicht verschont, Schillers und Goethes Lobredner. Von den Kantianern bedachten sie insbesondere Jacob, den Kutscher und Esel, und Plattner characterisirten sie kurzweilig als Denkmaschine. Sogar Herder und Jean Paul wurden mit Xenien begrüßt, der erstere, weil es ihm, wie Schiller sagte, keine Mühe kostete, eben sowohl mit Achtung von einem Nicolai, Eschenburg und Andern zu reden, als von dem Bedeutendsten; der letztere wegen seiner Ueberladenheit. Goethe schrieb an Schiller in Betreff Jean Paul's: „es ist wirklich Schade für den Menschen, er scheint sehr isolirt zu leben, und kann deswegen bei manchen guten Partien seiner Individualität nicht zur Reinigung seines Geschmacks kommen. Es scheint leider, daß er selbst die beste Gesellschaft ist, mit der er umgeht."

Goethe und Schiller hatten ausgemacht, daß wenn sie ihre Gedichte sammelten, jeder die Xenien ganz abdrucken lassen wollte. Ihre Eigenthumsrechte an denselben wollten sie niemals auseinander setzen. Aber Goethe nahm gar keins in die Sammlung seiner Ge-

dichte auf, und Schiller nur 84. Schiller führte mehrere als Votivtafeln an, und sonderte in dieser Hinsicht nicht genau. Dies ist aber von keinem Belang. Zwischen den Votivtafeln und den eigentlichen Xenien schob er einige Kleinigkeiten ein, die theils Versmaße, theils Architecturgegenstände betreffen. Diese Kleinigkeiten haben Aehnlichkeit mit Goethes zahmen Xenien. Die, welche sich auf das Versmaß beziehen, sind der epische Hexameter, das Distichon und die achtzeilige Stanze. Der Vers ist der Poesie wesentlich, das praktische Interesse, wodurch etwas seinen Zweck in einem Andern hat, sowohl als das theoretische, wodurch es Gegenstand der Lehre, der Bekenntniß ist, wird dadurch beseitigt. Insofern sind diese Epigramme wirklich poetische Kleinigkeiten, um ihres Tones und selbstständigen Zweckes willen, da in Versen selbst schon die äußerliche Form gebildet ist. Dasselbe gilt von den andern Epigrammen, welche Architecturwerke zum Inhalt haben. Sie sind der Obelisk, der Triumphbogen, die schöne Brücke, das Thor und die Peterskirche. Solche Werke haben mehr oder weniger einen symbolischen Sinn, und wenn auch einige einen mehr äußerlichen Zweck haben, so stellen sie sich doch zugleich für sich selbst dar, und sind Kunstwerke. Wegen dieser Selbstständigkeit nach Aussen können sie poetisch Inhalt von Distichen seyn.

Von den Xenien, die Schiller in die Sammlung seiner Gedichte aufgenommen, sind der moralische Dichter und das Verbindungsmittel Geschenke an Lavater. Daß der fromme Mann auch ein sehr

eitler Mann war, konnten ſelbſt ſeine Verehrer nicht läugnen. Gleim nannte ihn eben ſo fanatiſch und ſcheinheilig als fromm, und ſo gut er dem guten Lavater wäre, ſo böſe wäre er dem böſen. Die erſte Xenie geht auf das Lavaterſche Buch: Pontius Pilatus, oder der Menſch in allen Geſtalten, oder Höhe und Tiefe der Menſchheit, oder die Bibel im Kleinen und der Menſch im Großen, oder ein Univerſal Ecce Homo, oder Alles in Einem. Lavater ſagt ſelbſt, daß er dies Buch in Ekſtaſe geſchrieben habe, daß es ein hiſtoriſches, politiſches, moraliſches, philoſophiſches, predigerliches Ecce homo ſey. Seht den Menſchen, ſagte er, ein Menſchenbuch, eine Schrift zur Schande und Ehre unſeres Geſchlechts! Ferner: wer dies Buch nur halb genießen kann, kann auch meinen Geiſt und mein Herz nur halb genießen. Noch mehrere andre Xenien im Muſenalmanach, tragen Lavaters Zwitternatur von Edel- und Schalkſinn zur Schau, und ſeine Unpoeſie in dem Jeſus Meſſias. Das Xenion der Kunſtgriff iſt an Hermes gerichtet, welcher ein Buch für Töchter edler Herkunft geſchrieben hatte. Es enthielt eine mit Epiſoden verwebte Geſchichte eines in franzöſiſchen Penſionsanſtalten erzogenen Fräuleins. Im Muſenalmanach zerfällt das Xenion: Griechheit in drei Xenien: die zwei Fieber, Griechheit, und Warnung, welche theils auf Manſo, theils auf Friedrich Schlegel gedichtet ſind. Die Xenien: der Zeitpunkt, gefährliche Nachfolge, deutſches Luſtſpiel, Wiſſenſchaft, Kant und ſeine Ausleger, die Proſelytenmacher, und die Sonntagskinder ſind, wie viele Andre, zu allgemein gehalten, als daß ſie

auf bestimmte Individuen gedeutet werden könnten. Die Danaiden sind Dyk und Weiße, die beiden Herausgeber der Bibliothek schöner Wissenschaften. Das Xenion Buchhändler-Anzeige geht auf das Buch von Spalding über die Bestimmung des Menschen. In der Xenie Jeremiade, hat Schiller viele Xenien zusammengezogen. Im Musenalmanach sind sie Jeremiaden aus dem Reichsanzeiger überschrieben, welcher von Becker herausgegeben wurde. Die Klagen, worin derselbe ausbrach, lieferten den Stoff zu den Jeremiaden. In seinem Namen wünschen sie die Lustspiele von Gellert, Dyk und Weiße zurück, und den Maskarill in Lessings Schatze: ferner die Tragödien von J. E. Schlegel und Cronegk, Hallers Romane, als Usong, Alfred, Gellerts Leben der schwedischen Gräfin von G. und dergleichen. Auch vereinigte Schiller mehrere Xenien des Musenalmanachs in die Parodie: Shakespeare's Schatten. Die Schatten des Herkules, nämlich Shakespeare's sind die Uebersetzungen von Wieland und Eschenburg, Tiresias ist Lessing. Die Helden, die Kabale machen, und auf Pfänder leihen, die silberne Löffel einstecken, und den Pranger wagen, finden sich in Schröders Fähndrich, in Ifflands Hagestolzen, in dessen Verbrechen aus Ehrsucht und in Kotzebue's Kind der Liebe. Zwar hatte Schiller an Goethe geschrieben, daß er in dem Dialog mit Shakespeare lauter Schrödersche und Kotzebuische Stücke zeichnen wollte, um Iffland nicht wehe zu thun. Aber dieser hat doch denn daran glauben müssen. Die Flüsse folgen in der Sammlung von Schillers Gedichten gerade so, wie im Musenalmanach. Nur daß

zwiſchen Rhein und Moſel und Donau in Oeſterreich ein Xenion fehlt: Donau in Baiern. Die Gegenden, durch die der Rhein nach ſeiner Vereinigung mit der Moſel fließt, waren für deutſche Poeſie und Wiſſenſchaft meiſtens unfruchtbar. Zur Elbe hat wohl Adelung die Veranlaſſung gegeben. Die Geſundbrunnen ſind die in Carlsbad, und die ***chen Flüſſe ſind die geiſtlichen Flüſſe, nämlich Flüſſe, die durch die Länder der damaligen geiſtlichen Fürſten ſtrömten. Der anonyme Fluß iſt wahrſcheinlich die Fulda. Das letzte hierher gehörige Xenion iſt: les fleuves indiscrets im Muſenalmanach, welches auf Diderots Roman les bijoux indiscrets anſpielt. Auch die Xenien, die Philoſophen überſchrieben, folgen wie im Muſenalmanach auf einander. Der Erſte iſt Carteſius, der zweite Spinoza, der dritte Berkeley, der vierte Leibnitz, der fünfte Kant, der ſechſte Fichte, der ſiebente Reinhold, der achte Schmidt; die beiden letzten Xenien betreffen die Kantiſche Pflichtenlehren ihrer Abſtraction wegen. Die Homeriden, im Muſenalmanach Rhapſoden genannt, ſind ebenfalls mehrere Xenien zuſammen, die ſich auf die Wolfiſche Hypotheſe über den Homer beziehen, in welche Heyne in Göttingen nicht mit einſtimmte.

Zu den Xenien, die Schiller nicht mit in die Sammlung ſeiner Gedichte aufnahm, gehören diejenigen vor allen, welche den literariſchen Zodiakus bilden. „Den Thierkreis, ſagte Goethe zu Eckermann, welcher von Schiller iſt, leſe ich ſtets mit Verwunderung.“ Darin iſt Manſo der Widder, Reichardt der Stier, Becker der Fuhrmann, die Stolberge ſind die Zwillinge,

Hermann, welcher eine Zeitlang die allgemeine deutſche Bibliothek von Nicolai fortſetzte, iſt der Bär, Ramler der Krebs, welcher die Gedichte Andrer verbeſſert herausgab, und das Beſte wegkneipte oder ausmerzte. Voß iſt der Löwe, Wieland die Jungfrau, Schlichtegroll der Rabe, die Locken der Berenice ſtriegelte die Salzburger oberdeutſche Literaturzeitung, der Skorpion iſt Reichardt, Ophinouchos die neue allgemeine deutſche Bibliothek, der Schütz iſt der Philologe Schütz, die Gans in Leipzig und Gotha iſt dort der allgemeine literariſche Anzeiger, hier die gelehrte Zeitung, der Steinbock iſt Nicolai, der Pegaſus Eſchenburg mit ſeiner Theorie und Literatur der ſchönen Wiſſenſchaften, der Waſſermann iſt Adelung, Eridanus Campe, die Fiſche ſind die Mitarbeiter an Sulzers Theorie der ſchönen Künſte, und der fliegende Fiſch iſt wieder Manſo.

Auch Homer gab Schillern eine Idee an die Hand. Er entdeckte nämlich in dem Gericht, was jener über die Feier der Penelope ergehen läßt, eine prächtige Quelle von Parodien und dergleichen ebenfalls in der Nekromantie, um Autoren, lebende und ſchon verſtorbene, zu plagen. Er führte in die Unterwelt ein Nicolai, Manſo, den Dichter Eulogius Schneider, welcher zur Revolutionszeit in Straßburg wüthete und daſelbſt guillotinirt wurde, Leſſing als Achilles, die beiden Schlegel als Nepoten, und Gleim wegen ſeines Peleus. Ferner Bürger als Ajax, Telamons Sohn, wegen deſſen Antikritik gegen Schillers Beurtheilung ſeiner Gedichte, und Schillers Vertheidigung des Recenſenten, Gottſched als Tantalus, Forſter, der

ſich auf den Rath ſeiner Frau, Heyne's Tochter, nach Paris begeben, wo er gleich darauf in getäuſchter Hoffnung ſeiner Freiheitsidee ſtarb, und Klopſtock als Agamemnon, welcher anfangs die franzöſiſche Revolution beſungen hatte, ſo lange ſie noch nicht in Terrorismus ausgeartet war. Er wurde deshalb mit dem franzöſiſchen Bürgerrecht beſchenkt, was er auch annahm. Als er aber deswegen Gefahr lief, ſeine däniſche Penſion zu verlieren, ſoll ihn ſeine Frau, Johanna von Winthem, von der Bekanntmachung der übrigen Oden abgehalten haben. Sie wird darum beſcheiden genannt, weil ſie ihrem Manne die Strümpfe geſtrickt, und ihm die drei Farben nicht angeſteckt. Porphyrogeneta, mit dem Kopfe unter dem Arm, iſt der Herzog von Orleans, der enthauptet wurde, und Siſyphus iſt Klotz, welcher durch ſeinen Streit mit Leſſing um alles Anſehen gekommen war. Ferner begegnen wir auf dem Acheron Sulzern, wegen ſeiner Abhandlung über die Unſterblichkeit, Hallern wegen ſeiner Briefe über Offenbarung, Moſes Mendelsſohn um des Phaedon willen, Wielanden wegen des Peregrinus Proteus, welcher ein Lump genannt wird, und wegen ſeiner Ueberſetzung Lucians, der in der Unterwelt das Geſtändniß macht, daß er die Klugen auf der Oberwelt oft mit vielem Geſchwätz geplagt habe. Zuletzt erſcheinen Meißner und Cramer, der erſtere wegen ſeines Alcibiades, und der letztere wegen ſeines deutſchen Alcibiades.

Solche ganz unerhörte Angriffe auf die Zeit und ihre Literatur konnten nicht unerwidert bleiben. Der erſte Angriff auf die Xenien ſtand im Reichsanzeiger von Becker, und war gleich ein verunglückter. In dem-

ſelben als einem Diſtichon ging der Pentameter dem Hexameter vorher. Auch Manſo machte Gegengeſchenke an die Sudelküche in Jena und Weimar, die gleichfalls nicht beſſer waren. Garve äußerte ſich darüber: „hätte mein Freund Manſo mich zu Rathe gezogen, ſo hätte er ſie unterdrückt. Der Unwille, nicht die Muſe hat ſie ihm eingegeben. Sie ſind zuweilen perſönlich beleidigend, und ohne Zweifel nicht einmal alle von ihm.“ Auch Wieland wollte, wie Goethe erfahren hatte, gegen die Xenien im deutſchen Merkur auftreten. Goethe ſchrieb deswegen an Schiller: „es wäre doch unangenehm, wenn Wieland uns zwänge, auch mit ihm anzubinden, ob man nicht wohl thäte, ihm die Folgen zu bedenken zu geben.“ Wieland hatte ſchon früher von den Xenien geſagt, wie Schiller von Woltmann wußte: „er bedauerte nur, daß * * * darin gelobt wäre, weil ſo viele andere ehrliche Leute mißhandelt würden.“ Er hielt aber wirklich eine Oration gegen die Xenien, wie Schiller ſich ausdrückte, und Goethe vermuthete, daß ſie in der heilſamen Mittelſtraße geblieben wäre. Es hieß darin, Goethe und Schiller hätten nicht Zeit gehabt, aus der großen Menge der von ihnen verfaßten Epigramme die für den Almanach geeigneten auszuwählen, das Geſchäft wäre zur böſen Stunde in die Hände irgend eines jungen, lebhaften, voll Witz und Muthwillen ſtrotzenden, und für ſie enthuſiaſtiſch eingenommenen Kunſtjüngers gekommen, welcher in aller Stille eine gute Anzahl derber, handfeſter Diſtichen von ſeiner eigenen Fabrik hinzugethan hätte. Es fehlte nichts, meinte Schiller, als daß dieſe Worte im Reichsanzeiger ſtänden. Auch von Leipzig kamen

Gegengeſchenke, und zwar von dem Buchhändler Dyk. Darüber ſchrieb ſogar Wieland an Göſchen: „für die mitgetheilten Leipziger Xenien danke ich Ihnen — ſie ſind zum Theil grob und ſchmuzig genug. Ich für meine Perſon habe ſo wenig Freude daran, wenn Männer, wie Goethe und Schiller der Welt eine ſolche Farce geben, und durch einen Muthwillen, der in ihren Jahren kaum verzeihlich iſt, ſich ſelbſt eine ſo pöbelhafte Behandlung zuziehen, daß ich darüber eher weinen, als lachen möchte. Ich werde mich ſehr hüten, dieſes von der Pleiße zu uns herüberſchallende Echo hier jemandem mitzutheilen; ich ſorge aber, es werde ohne mich bekannt genug werden.“ In einem andern Schreiben an Göſchen ſagt er: „dem, was Sie über das Dykſche Echo ſagen, ſtimme ich pleno ore bei. Aber hätten Herren Götterbuben nicht vorher ſehen ſollen, daß man beſchmuzt wird, wenn man ſich zum Spaß mit Gaſſenbuben herumbalgt?“ Es iſt luſtig zu ſehen, meint Goethe, was denn dieſe Menſchenart geärgert hat, was ſie glauben, daß einen ärgert, wie ſchaal, leer und gemein ſie eine fremde Exiſtenz anſehen, wie ſie ihre Pfeile gegen das Außenwerk richten, wie wenig ſie auch nur ahnen, in welcher unzugänglichen Burg der Menſch wohnt, dem es nur immer Ernſt um ſich und um die Sache zu thun iſt. Darauf erwiederte Schiller, daß die Empfindlichkeit gewiſſer Leute keine nobelern Ausdrücke nehmen könnte. Das Unangenehme an der Sache wäre aber, daß die wohlweiſen Herren Moderatiſten, ſo wenig ſie auch ein ſolches Produkt in Schutz nehmen könnten, doch triumphiren und ſagen würden, daß ihr Angriff darauf geführt hätte,

und der Scandal durch ſie gegeben worden ſey. Sonſt wären jene Diſtichen die glänzendſte Rechtfertigung der ihrigen, und wer es jetzt noch nicht merkte, daß die Xenien ein poetiſches Produkt wären, dem wäre nicht zu helfen. Reinlicher hätte die Grobheit und die Beleidigung von dem Geiſt und dem Humor nicht abdiſtilirt werden können, als hier geſchehen wäre, und die ganze Dykſche Partei ſähe ſich nun im Nachtheile, da ſie gerade in dem einzigen, was ſie ihnen allenfalls hätte vorwerfen können, unendlich weiter gegangen ſey. Goethe hoffte, daß die Xenien noch lange den böſen Geiſt gegen ſie in Thätigkeit erhalten ſollten, indeſſen wollten ſie ihre poſitiven Arbeiten fortſetzen und demſelben die Qual der Negation überlaſſen. Nicht eher als bis ſie wieder ganz ruhig wären, und ſicher zu ſeyn glaubten, müßten ſie, wenn der Humor friſch bliebe, die Leute noch einmal recht aus dem Fundamente ärgern.

Ferner machte Claudius ein Lied auf die Xenien unter dem Titel: Urians Nachricht von der neuen Aufklärung nebſt einigen andern Kleinigkeiten, von dem Wandsbecker Boten. Die kläglichen Verſe darin beluſtigten Schillern ſehr. Campe entgegnete gleichfalls, benahm ſich aber höflich, und ſeine Replik ging Goethen allein an. Schiller urtheilte darüber, er hätte den Pedanten und die Waſchfrau nur aufs neue beſtätigt. Zeitſchriften die Menge ſagten den Xeniendichtern allerlei Uebles nach. Sie warfen ihnen Stolz vor, Anmaßung und jedes feinere Gefühl empörende Sansculotterie. Auch Nicolai blieb nicht aus. Goethe ſagte: „dem verwünſchten Nicolai konnte nichts erwünſchter ſeyn,

als daß er einmal wieder angegriffen wurde; bei ihm wäre immer bonus odor ex re qualibet, und das Geld, was ihm der Band einbrächte, sey ihm gar nicht zuwider." Selbst die Hamburger Zeitung kam mit einer Replik gegen die Xenien, von der Schiller glaubte, daß sie entweder von Reichardt oder Baggesen wäre. Goethe machte gleich ein Xenion auf den edlen Hamburger. Noch mehrere Gegengeschenke an die Xenienbichter liefen ein: Berlocken an den Schillerschen Musenalmanach, Parodien auf die Xenien; ein Körbchen voll Stachelrosen, den Herren Goethe und Schiller verehrt; Aeakus, oder Fragmente aus den Gerichtsacten der Hölle über die Xenien; Mückenalmanach für das Jahr 1797, auch unter dem Titel: Meinungen, Schicksale und letztes Ende der Xenien; Trogalien zur Verdauung der Xenien; Kraft und Schnelle des alten Peleus; Dornenstöcke, nebst einem memento mori für die Verfasser der Xenien; literarische Spießruthen oder die hochadligen und berüchtigten Xenien, mit erläuternden Anmerkungen ad modum Minellii et Ramleri; an die Xeniphoren, ein kleines Meßpräsent; die Ochsiade, oder freundschaftliche Unterhaltungen der Herren Schiller und Goethe mit ihren Herrn Collegen; ein Paar Worte zur Ehrenrettung unserer deutschen Martiale.

Goethe fand das alles sehr lustig, aber Schiller soll davon unangenehm berührt worden seyn. Man sagte damals, daß er in seinem Garten in Jena, wo er die Xenien verfertigen half, geäußert habe: das respice finem hätte ich besser bedenken sollen; aber die Wahrheit ist dabei auch doch gesagt worden. Unsre Literatur bedarf einer wohlthätigen Revolution. Mag sich getroffen füh-

len, wer ſich getroffen fühlt! Es iſt ein Ketzeralmanach geliefert worden. Die Xenien ſind aus der Erinnerung an Bahrdts Ketzeralmanach entſtanden. Bahrdt wollte in ſeinem Fach den Staub und Moder fegen; wir wollten dies gern im Allgemeinen zu bewerkſtelligen ſuchen. Die meiſten Xenien entſtanden in einem freundſchaftlichen Zirkel, viele aus dem Stegreif, und wurden von einem jungen Gelehrten, der ſie im Gedächtniß behalten oder niedergeſchrieben hatte, wieder producirt. Ich lebe gern im Frieden, ich kann Niemanden beleidigen; ich habe mir einigermaßen ſelbſt den Krieg erklärt — man wird mich verkennen. Warum duldete ich doch den Anhang der Xenien in meinem Almanach! Ich mochte ihn doch erſt nicht.

In den Geſprächen mit Eckermann rühmte Goethe, bei Erwähnung der Xenien, beſonders die von Schiller, die er ſcharf und ſchlagend nennt, ſeine eignen aber unſchuldig und geringe. Viele Perſonen, ſagte er, wurden bei dieſer Gelegenheit genannt, gegen welche die Xenien gerichtet waren, ihre Namen ſind jedoch meinem Gedächtniß entgangen. In den Tags- und Jahres-Heften als Ergänzungen ſeiner ſonſtigen Bekenntniſſe äußerte er in der Geſchichte des Jahres 1796: „Die Xenien, die aus unſchuldigen, ja gleichgültigen Anfängen ſich nach und nach zum Herbſten und Schärfſten hinaufſteigerten, unterhielten uns viele Monate, und machten, als der Almanach erſchien, die größte Bewegung und Erſchütterung in der deutſchen Literatur. Sie wurden als höchſter Mißbrauch der Preßfreiheit von dem Publikum verdammt, die Wirkung aber bleibt unberechenbar.“ Sie machten gleich eine große

Wirkung in Berlin, wo ein gewaltiges Reißen darnach war, wie Humboldt an Schillern ſchrieb. Sie wurden daſelbſt ſämmtlich Goethen in die Schuhe geſchoben, worin man noch durch Hufeland beſtärkt ſeyn wollte, welcher behauptet habe, daß er ſie alle von Goethes Hand ſelbſt geleſen hätte. Auch Humboldt war von dem Almanach ſehr überraſcht worden, und hatte recht darin geſchwelgt. Sein Bruder Alexander war entzückt über die Xenien, und Schiller meinte, daß dieſer doch wieder eine neue Natur wäre, die ſich ſolchen Stoff aſſimiliren könnte. Nicolai nannte den Almanach den Furienalmanach, Zöllner und Bieſter freuten ſich dagegen, ſelbſt Klein, ein Verwandter Nicolai's. In Halle waren insbeſondre Wolf und Eberhard mit den Xenien zufrieden, obwohl erſterer auch beſchenkt worden war. Schillern war es eine angenehme Entdeckung, daß der Eindruck des Ganzen doch jedem liberalen Gemüthe gefällig und ergötzlich wäre.

In Kopenhagen dagegen war man auf die Xenien ganz grimmig. Goethe ſpaßte darüber, daß die Kopenhagner und alle gebildeten Anwohner der Oſtſee aus den Xenien ein neues Argument für die wirkliche und unwiderlegliche Exiſtenz des Teufels nehmen würden, wodurch denſelben ein ſehr weſentlicher Dienſt wäre geleiſtet worden. Es wäre freilich von der andern Seite ſchmerzlich, daß ihnen die unſchätzbare Freiheit, leer und abgeſchmackt zu ſeyn, auf eine ſehr unfreundliche Art verkümmert würde. Und wirklich erzählt er in der Geſchichte ſeiner Bekenntniſſe vom Jahre 1797, es hätten ihn die Herren Dyk und Compagnie, und wer ſich ſonſt durch die Xenien verletzt oder erſchreckt hielt, in

Leipzig auf einem großen Balle, mit Apprehenſion, als das böſe Princip betrachtet.

Das Angenehmſte, ſchrieb Goethe zuletzt an Schiller, was Sie mir melden können, iſt Ihre Beharrlichkeit am Wallenſtein und Ihr Glaube an die Möglichkeit einer Vollendung; denn nach dem tollen Wageſtück mit den Xenien müſſen wir uns blos großer und würdiger Kunſtwerke befleißigen und unſre proteiſche Natur, zur Beſchämung aller Gegner, in die Geſtalten des Edlen und Guten umwandeln. Sie nahmen ſich deshalb vor, den folgenden Jahrgang des Muſenalmanachs wieder mit eigentlich dichteriſchen Bildungen füllen zu wollen. Die Frucht dieſes Vorſatzes waren ganz neue Schöpfungen, die Balladen.

Nemeſis.

Der Inhalt, den wir in den bisherigen Liedern und Gedichten kennen gelernt haben, war der Geiſt unmittelbar nach allen ſeinen Tiefen. Dieſer war darin mehr innerlich thätig, als äußerlich, mehr empfindend und denkend, als handelnd. Aber ſeiner ſelbſt gewiß, beſtimmt er ſich zur That und Handlung, wodurch ſein Thun zu einer Begebenheit wird, zu einem Factum, wozu das Lied nicht mehr ausreicht. Wenn nämlich That und Handlung Inhalt des Liedes wird, kommt Epiſches hinein. Es entſtehen lyriſche Epen, Romanzen und Balladen, je nachdem mehr die Erzählung oder Handlung vorwaltet.

Ein eigentliches Epos haben wir von Schiller nicht. Er ſchrieb eins in ſeiner frühſten Jugend, Moſes, was aber verloren gegangen iſt. Später beabſichtigte er mehrere epiſche Gedichte, wovon eins Guſtav Adolph, und ein andres Friedrich den Großen verherrlichen ſollte. Keins wurde jedoch ausgeführt. In den Balladen iſt Schiller ein großer Meiſter, wie auch Goethe zugeſteht. Dieſe ſind ganz eigenthümlicher Art. Sie enthalten meiſtens allgemeine Grundgedanken und Maximen in epiſch bewegter Handlung. Schiller wetteiferte in den Balladen mit Goethen; ſie theilten ſich in die Stoffe, die ſie gemeinſchaftlich ausgeſucht hatten. Sie erſchienen zuerſt in einem ſpätern Jahrgange des Muſenalmanachs nach den Xenien.

Wegen des Factiſchen als der That und Handlung in der Ballade iſt der Geiſt nicht mehr in anmuthiger Lebendigkeit individualiſirt. Auch iſt er nicht mehr nur in ſchöner Gegenſtändlichkeit des Ideals; eben ſo wenig iſt er theoretiſch beſtimmt im Denken und Wiſſen, ſondern praktiſch im Willen. Die Freiheit iſt im Willen wirklich, ihre Wirklichkeit iſt die That, die um der Freiheit willen gut und böſe ſeyn kann. Im letztern Fall iſt der Wille mit ſich ſelbſt im Widerſtreit, da der weſentliche Inhalt der Freiheit das Gute, nicht das Böſe iſt. Im Gewiſſen wird dieſer Widerſpruch des Willens offenbar. Die böſe That beſtraft ſich ſelbſt, weil ſie keinen wirklichen Grund hat, dem Geiſte und ſeiner weſentlichen Beſtimmung zuwider iſt. Dies iſt die Nemeſis.

Der Geiſt hat als Intelligenz und Wille das Le-

ben zur Vorausſetzung, und dieſes die Natur. Der Menſch lebt unmittelbar in der Natur, wovon

„das Berglied"

die Empfindung enthält. Es drückt unmittelbar die Anſchauung davon aus:

„Am Abgrund leitet der ſchwindlichte Steg,
„Er führt zwiſchen Leben und Sterben;
„Es ſperren die Rieſen den einſamen Weg
„Und drohen dir ewig Verderben,
„Und willſt du die ſchlafende Löwin nicht wecken,
„So wandle ſtill durch die Straße der Schrecken."

Die Natur hat noch eine Macht über das Gemüth, o lange dieſelbe Inhalt der Empfindung und Anſchauung iſt. Indem aber der Wille ſich auf die ſinnliche Welt bezieht, wird dieſer ihre Macht. Er muß ſich als ſolche Macht auch beweiſen. Dies hat

„der Alpenjäger"

zum Inhalt. Was ſchon dem Willen unterthan iſt, hat keinen bleibenden Reiz für den Menſchen:

„Willſt du nicht das Lämmlein hüten?
„Lämmlein iſt ſo fromm und ſanft,
„Nährt ſich von des Graſes Blüthen
„Spielend an des Baches Ranft.
„Mutter, Mutter, laß mich gehen,
„Jagen nach des Berges Höhen!"

Aber der Wille iſt nicht ſo die Macht über die Natur, daß er ſie weſentlich verändern könnte. Ihre Uebereinſtimmung mit dem Willen läßt ſich nicht erzwingen. Ohnedies iſt zwiſchen der Natur und unſerm Willen ein feindlicher Gegenſatz. Wir thun der Natur Ge-

walt an, aber die Natur iſt gleichfalls eine Macht über den Menſchen.

„Plötzlich aus der Felſenſpalte
„Tritt der Geiſt, der Bergesalte.“

Schiller hat die Sage vom Alpenjäger aus dem Ormont-Thale im Waadtlande. Nach dieſer Sage überfällt den Jäger ein Ungewitter, aus welchem der Berggeiſt hervortritt, und zu ihm ſpricht. Aber dieſe Ballade enthält erſt den Gedanken der Freiheit, noch keine wirkliche Begebenheit.

Was ſich zunächſt begibt und immer in der Welt begeben wird, iſt das irdiſche Glück und Unglück. Das ſtellt uns

„der Ring des Polykrates“

vor Augen. Das Glück hat ſeiner irdiſchen Natur wegen keinen Beſtand, ſondern wechſelt mit Unglück aller Art ab. Dem Glücklichſten kann ein Unglück begegnen. Das Glück mag den Menſchen noch ſo hoch erhoben haben, zum Gott bringt er's doch nicht:

„Er ſtand auf ſeines Daches Zinnen,
„Er ſchaute mit vergnügten Sinnen
„Auf das beherrſchte Samos hin.'
„Dies alles iſt mir unterthänig,
„Begann er zu Aegyptens König,
„Geſtehe, daß ich glücklich bin.“

Dieſes ſpricht ein König zum andern, der Herrſcher von Samos zum König Amaſis von Aegypten. Schwerlich mag ein Glück für höher gehalten werden, als das des Herrſchers. Soll doch Cäſar geſagt haben, daß um eine Krone zu gewinnen, es der Mühe werth

wäre, unrecht zu thun, ſonſt müßte man gerecht ſeyn. Das Glück ſcheint ſich in der Vorſtellung des Fürſten concentrirt zu haben. Wie viele unglückliche Fürſten hat es aber nicht gegeben und gibt es noch. —

Das Glück des Polykrates wächſt zuſehends. Das Glück, ſagt man wohl, iſt blind, und nichts iſt thörichter, als daſſelbe erzwingen zu wollen. Wem das Glück will, der braucht es nicht zu ſuchen, es verfolgt ihn, wie hier den Polykrates, der Schlag auf Schlag ſeine Feinde beſiegt. Und ſeine Flotte kehrt ebenfalls glücklich zurück, beladen mit fremden Schätzen.

„Das hört der Gaſtfreund mit Entſetzen!
„Fürwahr, ich muß dich glücklich ſchätzen,
„Doch, ſpricht er, zittr' ich für dein Heil:
„Mir grauet vor der Götter Neide;
„Des Lebens ungemiſchte Freude
„Ward keinem Irdiſchen zu Theil."

Ein ſolcher, dem alles glückt, was er unternimmt, ſcheint etwas Uebermenſchliches zu haben. Nach der Vorſtellung der Alten ſoll das den Neid der Götter erregen. Dieſe ſollen mit Wohlgefallen auf den Menſchen herabſehen, der mit dem Unglück ringt.

„Drum, willſt du dich vor Leid bewahren,
„So flehe zu den Unſichtbaren,
„Daß ſie zum Glück den Schmerz verleihn,
„Noch keinen ſah ich fröhlich enden,
„Auf den mit immer vollen Händen
„Die Götter ihre Gaben ſtreun."

Man ſieht ſo viele, denen man gar zu gern etwas Schmerz abgeben möchte. Gott ſoll ja die am meiſten lieb haben, welchen er Weh bereitet. Schon in der Natur iſt der Schmerz ein Vorrecht des Leben-

digen, um wie viel mehr im Geiſte. Auch die ſeligen Götter fühlen Schmerz. Im Menſchenleben, hört man wohl ſagen, iſt Leid und Unglück Gottes Finger. Der Herrſcher Aegyptens weiß davon zu reden:

„Auch mir iſt Alles wohl gerathen!
„Bei allen meinen Herrſcherthaten
„Begleitet mich des Himmels Huld;
„Doch hatt' ich einen theuern Erben,
„Den nahm mir Gott, ich ſah ihn ſterben:
„Dem Glück bezahlt ich meine Schuld."

Das Glück iſt ohne Unglück nicht wohl denkbar. Die Glücklichen dieſer Welt hätten ſonſt gar zu viel Voraus. Es iſt ſchon Uebermuth, wenn man an den Wechſel des Glückes, wie hier Polykrates, erſt gemahnt und erinnert werden muß.

„Und wenn's die Götter nicht gewähren,
„So acht' auf eines Freundes Lehren
„Und rufe ſelbſt das Unglück her,
„Und was von allen deinen Schätzen
„Dein Herz am höchſten mag ergötzen,
„Das nimm und wirf's in dieſes Meer!"

Endlich wird ihm doch vor all ſeinem Glück bange. Er wirft deshalb ſein größtes Kleinod, einen Ring ins Meer, mit dem Wunſche und der Hoffnung, daß die Götter ihm ſein Glück verzeihen mögen. Aber das Glück verläßt ihn ſelbſt wider Willen nicht. Ein Fiſch, ihm zum Geſchenk gebracht, hat den Ring im Magen.

„Hier wendet ſich der Gaſt mit Grauſen!
„So kann ich hier nicht ferner hauſen,
„Mein Freund kannſt du nicht weiter ſeyn,
„Die Götter wollen dein Verderben;
„Fort eil' ich, nicht mit dir zu ſterben,
„Und ſprach's und ſchiffte ſchnell ſich ein."

Polykrates, so erzählt Herodot, hatte Samos unterworfen, nachdem er seine Brüder, mit welchen er die Stadt theilweise besaß, den einen getödtet und den andern vertrieben hatte. Darauf schloß er Gastfreundschaft mit Amasis, König von Aegypten, der gleichfalls von niedrigem Stande sich auf den Thron geschwungen hatte. Die Aegypter hatten seinen Vorgänger Apries vom Thron gestoßen und getödtet. Aber das Glück wollte dem Polykrates wohl in allem, was er unternahm. In kurzer Zeit wuchs seine Macht so sehr, daß er in ganz Jonien und dem andern Hellas berühmt wurde. Er plünderte ohne Unterschied alles aus, indem er glaubte, sich mehr gefällig zu machen, wenn er wiedergäbe, was er genommen, als wenn er gar nicht nähme. Das machte dem Amasis vielen Kummer, welcher deshalb an Polykrates schrieb: „Es ist zwar süß, zu vernehmen, daß es einem lieben Gastfreunde wohl ergehet; mir aber gefällt dein großes Glück nicht, da ich weiß, wie die Gottheit voller Neid ist. Mir ist es lieber, wenn mir und auch andern, welchen ich wohl will, das eine wohlgelingt, das andre nicht, und es mir in meinem Leben bald so und bald so ergehet, als daß mir alles wohlgelingt. Denn ich habe noch von keinem Menschen gehört, der nicht zuletzt ein klägliches Ende genommen, wenn ihm alles nach Wunsche ging. Du aber gehorche mir und thue also: Sinne nach, was wohl unter allen deinen Gütern am meisten werth ist; und dessen Verlust dir am meisten die Seele betrübe, das wirf von dir, daß nie ein Mensch es wieder sehe. Und wenn du von nun

an nicht bald glücklich bald unglücklich seyn wirst, so hilf dir auf die Art, wie ich dir gerathen."

Als Polykrates das gelesen, dachte er nach, was ihm wohl am meisten von allen seinen Schätzen die Seele bekümmern möchte, wenn er's verlöre. Und er trug einen Siegelring, in Gold gefaßt, von Smaragden, ein Kunstwerk des Theodorus, des Sohnes Telekles von Samos. Diesen Ring wollte er wegwerfen, weshalb er einen Funfzigruderer bemannen ließ, und an Bord ging. Er befahl, auf die hohe See zu fahren, und als er weit ab von der Insel war, zog er seinen Ring vom Finger und warf ihn in's Meer, vor den Augen der ganzen Mannschaft. Nun fuhr er wieder heim, und war, nach Hause gekommen, sehr traurig. Am fünften oder sechsten Tage nachher fing ein Fischer einen schönen Fisch, und meinte, der Fisch wäre es wohl werth, daß er ihn dem Polykrates zum Geschenk brächte. Und kam damit an das Thor, und gab dem Polykrates den Fisch, und sprach also: „Herr König, als ich diesen da fing, dachte ich, ich wollte ihn nicht zu Markte bringen, wie wohl ich lebe von meiner Hände Arbeit, sondern er däuchte mir deiner und deiner Herrschaft würdig, und so bring ich ihn dir zum Geschenk." Darauf antwortete Polykrates: „Da hast du wohl daran gethan; ich danke dir für deine Rede und dein Geschenk und lade dich zu Tische."

Der Fischer machte sich eine Ehre daraus, entfernte sich und ging nach Hause. Aber die Diener richteten den Fisch zu und fanden in seinem Bauche den Siegelring des Polykrates, den sie voll Freuden zu ihm

trugen, gaben ihm denſelben und ſagten, auf welche Art ſie ihn gefunden. Das dünkte ihm Gottes Schikkung, und er ſchrieb alles, wie es ſich zugetragen, nach Aegypten.

Und als Amaſis den Brief geleſen, erkannte er, daß es unmöglich wäre für einen Menſchen, einen andern von dem, was ihm bevorſteht, zu retten, und daß Polykrates kein gutes Ende nehmen würde, da ihm alles ſo wohl gelungen, und er ſelbſt wiedergefunden, was er weggeworfen habe. Und ſandte einen Herold nach Samos und ſagte ihm die Gaſtfreundſchaft auf. Das that er deswegen, damit ſeine Seele nicht betrübt würde, wenn den Polykrates ein großes und ſchweres Unglück träfe, weil er ſein Gaſtfreund war.

Oroetes, perſiſcher Statthalter von Sardes, erzählt Herodot ferner, ward von Mitrobates verhöhnt, daß er dem König noch nicht die Inſel Samos erobert hätte, die doch ſo nahe an ſeiner Mark läge. Oroetes, dadurch gereizt, beſchloß, den Polykrates zu verderben. Er ſchickte hinterliſtig einen Lydier, Myrſos, zum Polykrates, wohl wiſſend, daß dieſer nach der Seeherrſchaft trachtete, nnd bald Herr über Jonien und die Inſeln zu werden hoffte. Die Botſchaft war folgende: „Oroetes läßt dem Polykrates ſagen: Ich höre, daß du nach großen Dingen trachteſt, daß aber deine Schätze für deine Pläne nicht hinreichen. Wenn du meinem Rathe folgen willſt, ſo kannſt du dich erhöhen und mich retten. Denn Kambyſes trachtet mir nach dem Leben, wovon ich ſichere Kunde habe. Nimm mich alſo auf, und nimm einen Theil meiner Schätze. Mit

Hülfe derſelben wirſt du bald Herr über ganz Hellas werden. Willſt du mir aber nicht glauben, ſo ſende deinen Vertrauteſten her, dem will ich die Schätze zeigen."

Polykrates freute ſich des Antrags und ſchickte ſeinen Vertrauten Mäandrios an Orötes ab. Dieſer füllte Kiſten mit Steinen bis an den Rand, und legte Gold darauf. Mäandrios meldete nun dem Polykrates, daß er die Schätze geſehen habe, worauf dieſer ſelbſt nach Magneſia reiſte, wo Orötes ſeinen Hof hatte, aller Warnungen der Seher und ſeiner Freunde ungeachtet. Selbſt die Traumgeſichte ſeiner Tochter ſchreckten ihn nicht ab, und hielten ihn nicht von der Reiſe zurück. Sie hatte nämlich ihren Vater ſchwebend in der Luft hangen geſehen, wie er vom Zeus gebadet und von der Sonne geſalbt wurde. Dies traf wirklich zu. Denn Orötes ließ den Polykrates tödten und aufhängen. Er wurde nun vom Zeus gebadet, wenn es regnete, und von der Sonne geſalbt, indem ihre Wärme machte, daß ſein Körper Feuchtigkeit ausſchwitzte.

Wie man ſieht, folgte Schiller dem Herodot. Er behielt ſelbſt die antike Vorſtellung von dem Neide der Götter bei. Aber ſchon die Alten ſahen in dem Schickſal des Polykrates die Nemeſis, wie Valerius Maximus und Diodor von Sicilien. Schiller deutet auch auf die Nemeſis hin, indem er die Erinnyen hineinbringt. Das Glück des Polykrates hatte keinen guten Grund und Boden, darum verfolgte es ihn zu ſeinem Verderben. Dies ahnete Amaſis, der nach dem Zeugniß der Alten gut regiert haben ſoll. Er wußte, daß das Glück, weil es irdiſch iſt, ſeine Grenzen hat.

Die Sage von dem Ringe wiederholt ſich in den ſpäteren Zeiten öfters und an den verſchiedenſten Orten, z. B. in Venedig, in Stavoren an der Süderſee, in Eisleben. Immer iſt etwas Ominöſes dabei. Uebermuth im Unglück, Stolz und Hartherzigkeit ſind die Grundzüge der Sage. Die Jungfrau von Stavoren wirft einen Ring in's Meer, und Frau Bucher in Eisleben einen Ring in den ſüßen See, ſpöttiſch redend und wähnend, ſie könnten je ſo wenig verarmen, als ſie ihre Ringe wiederſehen würden. Beide erhalten die Ringe wieder durch Fiſche, und verarmen.

Oefters iſt es ſo, als wenn in der Natur eine geheime Macht wäre, dem Geiſte dienſtbar zur Enthüllung böſer Thaten und zur Vergeltung. In dieſer Beziehung hat man von vielen Gedichten Schillers geſagt, daß er in die Natur einen menſchlichen Sinn lege, und ihren Kräften eine ſittliche Bedeutung gebe. Aber er findet ſie darin.

Goethe fand den Ring des Polykrates ſehr gut dargeſtellt. Der königliche Freund, vor deſſen Augen alles geſchehe, wie vor den Augen des Zuhörers, und der Schluß, welcher die Erfüllung in Suspenſo laſſe, alles wäre fürtrefflich ausgeführt. Der Ring hielte ſich nicht nur bei wiederholtem Leſen, vielmehr würde er beſſer, wie es jedes Gedicht von Werth thun müßte, welches uns in die Stimmung nöthigte, die wir bei'm erſten Hören und Leſen nicht gleich mitbrächten.

Solon ſprach keinen Menſchen vor dem Tode glücklich. Der Menſch iſt, wenn er im Leben auch noch ſo glücklich ſeyn mag, dem Unglück ausgeſetzt. Es iſt zufällig, ob es ihm glücklich gehe oder nicht, darum

ſoll er das nicht für weſentlich halten. Erſt wenn er gleichgültig iſt, gegen Glück und Unglück, wenn das Glück ihn nicht übermüthig macht, wie den Polykrates, und das Unglück ihn nicht zermalmt, iſt er darüber hinaus. Das wahre Glück iſt, wenn er nicht viel nach Glück und Unglück fragt, ſondern des Gottes voll überglücklich, ſelig iſt, wie Ibykus, der Götter Freund.

„Zum Kampf der Wagen und Geſänge,
„Der auf Korinthus Landesenge
„Der Griechen Stämme froh vereint,
„Zog Ibykus, der Götterfreund.
„Ihm ſchenkte des Geſanges Gabe,
„Der Lieder ſüßen Mund, Apoll;
„So wandert er am leichten Stabe,
„Aus Rhegium des Gottes voll."

Das irdiſche Glück und Unglück war der Inhalt im Ringe des Polykrates. In den

„Kranichen des Ibykus"

iſt derſelbe das geiſtige Glück und Unglück, das Gewiſſen. In dem Ringe führte Uebermuth im Glück das Unglück herbei; die Nemeſis erfolgte, die böſe That und Handlung blieb nicht unvergolten. Der Widerſpruch der Geſinnung und des Willens mit dem Guten und Rechten gereichte zum Verderben. Aber das Bewußtſein darüber war noch nicht erwacht, dies findet ſich erſt in den Kranichen des Ibykus.

Ibykus, der göttliche Sänger, iſt mit ſeinem guten Gewiſſen auf dem Wege zu den iſthmiſchen Spielen. Er hat keine anderen Begleiter, als Kraniche, die nach Süden ziehn. Er ſieht bei Akrokorinth in Po-

ſeidons Fichtenhain zu den Göttern, und wandert einſam fort. Im Walde angelangt, wird er von Mördern angefallen, und jämmerlich erſchlagen.

„Und ſchwer getroffen ſinkt er nieder;
„Da rauſcht der Kraniche Gefieder.
„Er hört, ſchon kann er nicht mehr ſehn,
„Die nahen Stimmen furchtbar krähn.
„Vor euch, ihr Kraniche dort oben,
„Wenn keine andre Stimme ſpricht,
„Sey meines Mordes Klag' erhoben!
„Er ruft es und ſein Auge bricht."

Nachdem bald darauf der nackte Leichnam von Wunden entſtellt gefunden wird, entdeckt der Gaſtfreund in Korinth ſogleich die ihm ſo theuern Züge. Ein Schmerz ergreift ganz Griechenland, und das Volk ſchreit um Rache. Aber wo die Frevler ſuchen und finden? Sie ſind wohl gar in der Griechen Mitte, und horchen dem Geſange der Erinnyen, die Götter verſuchend! —

„Wohl dem, der frei von Schuld und Fehle
„Bewahrt die kindlich reine Seele!
„Ihm dürfen wir nicht rächend nahn,
„Er wandelt frei des Lebens Bahn.
„Doch wehe, wehe, wer verſtohlen
„Des Mordes ſchwere That vollbracht!
„Wir heften uns an ſeine Sohlen,
„Das furchtbare Geſchlecht der Nacht!"

Der Chor im Geſange der Erinnyen iſt das allgemeine Gewiſſen; ſein Inhalt iſt das Gute. Das verborgne Innere wird durch die Macht der Empfindung des Guten und Böſen erweckt und aufgeſchloſſen:

„Da hört man auf den höchſten Stufen
„Auf einmal eine Stimme rufen:

„Sieh da! Sieh da, Timotheus,
„Die Kraniche des Ibykus! —
„Und finster plötzlich wird der Himmel,
„Und über dem Theater hin
„Sieht man in schwärzlichem Gewimmel,
„Ein Kranichheer vorüberziehn.“

Das böse Gewissen verräth sich selbst, und führt sich ins Gericht, indem es sich dem göttlichen Bewußtsein gegenüber nicht behaupten kann:

„Der fromme Dichter wird gerochen;
„Der Mörder bietet selbst sich dar!
„Ergreift ihn, der das Wort gesprochen;
„Und ihn, an den's gerichtet war.“

„Doch dem war kaum das Wort entfahren,
„Möcht' er's im Busen gern bewahren;
„Umsonst! der schreckenbleiche Mund
„Macht schnell die Schuldbewußten kund.
„Man reißt und schleppt sie vor den Richter,
„Die Scene wird zum Tribunal,
„Und es gesteh'n die Bösewichter,
„Getroffen von der Rache Strahl.“

Ibykus, das gute Gewissen, hat an dem bösen Gewissen seiner Mörder das Mittel der Rache und Sühne. Das böse Gewissen ist das Unglück seiner selbst, seine eigne Nemesis. Das gute Gewissen, das in dem Geiste des Volkes wurzelt, zieht das Böse vor sein Forum, und bestraft dasselbe nach Recht und Gesetz.

Nach Suidas war Ibykus ein Sohn des Phytios, nach andern des Polykelos, des Geschichtschreibers von Messina, und nach wieder andern der Sohn des Kerdos. Er war aus Rhegum gebürtig, und soll der Erfinder der Sambuca seyn, der antiken Zither, in der Form eines Triangels. Suidas erzählt, „daß Ibykus,

als die Räuber ihn in der Wüste angegriffen, gesagt habe: die Kraniche, die gerade über ihn wegflogen, würden im Nothfall seine Rächer seyn. Er wurde erschlagen. Nachher sagte einer der Mörder, als er in der Stadt Kraniche erblickte: Siehe da, die Kraniche des Ibykus! Da dies einer hörte, und man weiter nachforschte, kam die Mordthat an den Tag, und die Mörder wurden bestraft."

Auch Plutarch erzählt die Geschichte. „Zu Lacedämon, sagt er, wurde der Tempel der Athene Chalkökos geplündert, und man fand darin eine leere Flasche. Unter dem zusammengelaufenen Volke sagte einer: Ich will euch sagen, was ich von dieser Flasche halte. Ich glaube, daß die Tempelräuber zuvor Schirlingssaft, und dann Wein getrunken haben, um vermittelst des Weines die Kraft des Giftes unwirksam zu machen; wenn sie aber ergriffen würden, vor der Folter eines leichten und schmerzlosen Todes zu sterben. Diese Worte erregten allgemein den Verdacht, daß der so redete, ein Mitschuldiger seyn müßte. Er wurde sogleich umringt, und gestand zuletzt, von allen Seiten bedrängt, daß er selbst einer von den Tempelräubern wäre. Und wurden nicht die Mörder des Ibykus eben so entdeckt? Während sie im Theater saßen, und zufälliger Weise Kraniche vorüberzogen, sagten sie zu einander: Siehe da, die Rächer des Ibykus! Diese Worte fielen den Zunächstsitzenden auf, und da man den Ibykus schon lange vermißt hatte, zeigten sie die Sache bei der Obrigkeit an. Sie wurden der That überführt und hingerichtet. Diese Strafe brachten nicht die Kraniche über sie, sondern die Ge-

ſchwätzigkeit ihrer Zunge, die ſie gleich einer Erinnys oder Strafgöttin zwang, den Mord zu verrathen.“

Aber nach Schiller kommt die böſe That weder durch die Kraniche ans Licht noch durch die Geſchwätzigkeit der Zunge. Vielmehr iſt es die Macht der tragiſchen Kunſt, die das Gewiſſen der Mörder erweckt, und den Sänger und Künſtler rächt. Es iſt der Geſang der Erinnyen, welche, mit der Kunſt und Poeſie im Bunde, die waltende Nemeſis ſind.

In Betreff des Chors hat Schiller die Eumeniden des Aeſchylus vor Augen gehabt. Der Inhalt dieſer Tragödie iſt die Sühne des Oreſtes von dem Morde ſeiner Mutter Klytaemneſtra und deſſen Befreiung von den Furien, die ihn bis in den Tempel Apollos zu Delphi, und ſelbſt nach Athen verfolgten. Unſer Dichter hat dieſen alten Chor ſehr glücklich für die Balladenform zu benutzen gewußt.

Den Stoff der Ballade hat Schiller eigentlich von Goethe. Erſt wollte Goethe ſelbſt die Kraniche zu einer Ballade verarbeiten, überließ ſie aber nachher Schillern. Goethe ſagte bei dieſer Gelegenheit, daß Schiller den jedesmaligen fremden Stoff ſich ganz anzueignen, und ſelbſtſtändig zu verarbeiten wüßte. Auf Goethes Rath nahm er einige Veränderungen vor. Er gab dem Anfang der Ballade, den Goethe nicht ausführlich genug fand, eine größere Breite, und fügte mehrere Strophen hinzu. Der Schluß wurde von Goethe gebilligt, welcher zugleich bemerkte, daß der Künſtler ſelbſt am beſten wiſſen müßte, wiefern er ſich fremder Vorſchläge bedienen könnte. Sonſt fand er die Ballade wohl gerathen. Den Uebergang zum Theater hielt er

für ſehr ſchön und den Chor am rechten Platz. Dieſe Wendung einmal erfunden, hätte die Fabel nicht entbehren können. Wenn er, Goethe, an ſeine Arbeit noch denken möchte, würde er den Chor gleichfalls aufnehmen. Die Kraniche müßten als Zugvögel ein ganzer Schwarm ſeyn, die ſowohl über den Ibykus als über das Theater wegflögen. Kommend als Naturphänomene würden ſie ſich neben die Sonne ſtellen, und neben andere regelmäßigen Erſcheinungen. Auch würde dadurch das Wunderbare hinweggenommen werden, daß es nicht eben dieſelben zu ſeyn brauchten; es wäre vielmehr nur eine Abtheilung des großen wandernden Heeres, und das Zufällige machte eigentlich das Ahnungsvolle und Sonderbare in der Geſchichte aus.

Nach meinem Urtheil, ſchrieb Goethe an Schiller, würden die Kraniche ſchon von dem wandernden Ibykus erblickt; ſich als Reiſenden vergliche er mit den reiſenden Vögeln, ſich als Gaſt mit den Gäſten, zöge daraus eine gute Vorbedeutung, und riefe alsdann, unter den Händen der Mörder, die ſchon bekannten Kraniche, ſeine Reiſegefährten, als Zeugen an. Wenn man es vortheilhaft fände, könnte er die Züge ſchon bei der Schifffahrt geſehen haben. Es dürfte wohl gerathen ſeyn, aus dieſen Kranichen ein langes und breites Phänomen zu machen, welches ſich wieder mit dem langen verſtrickenden Faden gut verbinden würde.

Auch war Goethe die Veranlaſſung, daß Schiller die Stimmung des Volks hervorhob, in welche es durch den Chor verſetzt wurde, nachdem die Erinnyen ſich zurückgezogen hatten. Ferner hatte Goethe den Wunſch, daß von den ernſten Betrachtungen des Guten zu der

gleichzeitigen Zerſtreuung des Ruchloſen übergegangen würde, und alsdann der Mörder zwar dumm, laut und roh, aber doch in dem Kreiſe der Nachbarn vernehmlich ſeine gaffende Bemerkung ausriefe. Alsdann entſtünden zwiſchen dem Mörder und den nächſten Zuſchauern Händel, wodurch das Volk aufmerkſam gemacht würde. Alles würde durch den Zug der Kraniche ins Natürliche geſpielt, und die Empfindung dadurch erhöht. Da die Mitte ſo ſehr gelungen, wünſchte er nur, daß noch einige Verſe an die Expoſition möchten verwendet werden, weil die Ballade ohnedies nicht lang wäre. Alles das, verbunden mit der ſonſt glücklichen Behandlung, müßte dem Ganzen Rundung und Vollſtändigkeit geben.

Schiller ging auf alle Erinnerungen Goethes nicht ein. Er glaubte ſich dadurch ein Detail aufzubürden welches die Maſſe geſchwächt, und die Aufmerkſamkeit vertheilt hätte. Der blos natürliche Zufall müßte die Kataſtrophe erklären. Dieſer führte den Kranichzug über das Theater hin; der Mörder, welchen das Stück wirklich nicht gerührt und zerknirſcht hätte, wäre in der Mitte der Zuſchauer; es hätte ihn an ſeine That und alſo auch an das erinnert, was dabei geſchehen; er wäre davon frappirt, und in dieſem Augenblicke müßte ihn die Erſcheinung der Kraniche überraſchen. Denn er wäre ein roher, dummer Menſch, über welchen der momentane Eindruck alle Gewalt hätte; unter dieſen Umſtänden wäre der laute Ausruf natürlich; die wirkliche Entdeckung der That als Folge des Schrei's hätte er abſichtlich nicht umſtändlicher darſtellen wollen. Denn ſobald nur der Weg zur Auffindung des Mörders ge-

öffnet ſey, wäre die Ballade aus. Das Weitere wäre nichts mehr für den Poeten. Er hätte nach näherer Beſichtigung des Stoffs mehr Schwierigkeit gefunden, als er erwartet habe. Die beiden Hauptpunkte ſchienen ihm, erſtens eine Continuität in die Erzählung zu bringen, welche die rohe Fabel nicht hätte, und zweitens die Stimmung für den Effect zu erzeugen.

Aber nach den Winken, die Goethe ihm gegeben, war es ihm recht wieder fühlbar, wie lebendige Erkenntniß auch beim Erfinden ſo viel thäte. Die Kraniche wären ihm nur aus den wenigen Gleichniſſen bekannt geworden, zu welchen Goethe die Gelegenheit gegeben, und dieſer Mangel einer lebendigen Anſchauung hätte ihn den ſchönen Gebrauch überſehen laſſen, der ſich von dieſem Naturphänomen machen ließe.

Schiller hatte die Ballade an Böttiger geſchickt, um von dieſem zu erfahren, ob nicht darin etwas den antiken Gebräuchen Widerſprechendes gefunden würde. Böttiger fand Zeit und Local angemeſſen dargeſtellt, und war ſehr damit zufrieden. Er geſtand aber, daß er nie hätte begreifen können, wie ſich überhaupt aus dem Ibykus habe etwas machen laſſen, ein Geſtändniß, welches Schillern ſehr beluſtigte, und ihn zu dem Urtheil veranlaßte, daß es den Mann gut characteriſirte. In ähnlicher Hinſicht klagte Goethe über proſaiſche Naturen, denen er, wie z. B. Garve in ſeinen Briefen, gern erlauben wollte, vor den ſogenannten unſittlichen Stoffen zurückzuſchaudern, wenn ſie nur ein Gefühl für das höhere Poetiſch-Sittliche hätten, wie im Polykrates und Ibykus, und davon entzückt würden.

Nach Humboldts Meinung tragen die Kraniche des

Ibykus, gleich dem Siegesfeſt, die Farbe des Alterthums ſo rein und treu an ſich, als man es nur immer von einem modernen Dichter erwarten könne. Da Schiller den Sinn des Alterthums ganz in ſich aufgenommen hätte, und ſich darin mit Freiheit bewegte, wäre daraus eine in allen ihren Theilen neue und nur ihn athmende Dichtung hervorgegangen. Was dem Dichter einerſeits den Stoff werth gemacht, wäre die daraus hervorſpringende Idee der Gewalt künſtleriſcher Darſtellung über die menſchliche Bruſt. Dieſe Macht der Poeſie, einer unſichtbaren, blos durch den Geiſt geſchaffenen, in der Wirklichkeit verfliegenden Kraft, hätte weſentlich in den Ideenkreis gehört, welcher Schillern lebendig beſchäftigt habe. Wie aus den Künſtlern erhellte, hätte ihm derſelbe, noch ehe ſich ihm der Stoff zur Ballade geſtaltet habe, vorgeſchwebt:

„Vom Eumenidenchor geſchrecket
„Zieht ſich der Mord, auch nie entdecket,
„Das Loos des Todes aus dem Lied.“

Dieſe Idee hätte eine vollkommne antike Ausführung erlaubt, da das Alterthum alles gehabt, um ſie in ihrer ganzen Reinheit und Stärke hervortreten zu laſſen. Darum wäre auch alles in der Erzählung daraus unmittelbar entnommen, und der aeſchyleiſche Chor ſo kunſtvoll in die moderne Dichtungsform, in den Reim und das Sylbenmaß verflochten worden, daß nichts von der ſtillen Größe des alten Chors aufgegeben ſchiene.

Die Aehnlichkeit des Inhalts dieſer Ballade mit den beiden Gedichten, der Macht des Geſanges und den Künſtlern fällt in die Augen. Auch ſpäter finden ſich ähnliche Sagen in Legenden und Mährchen erzählt.

Man gedenke nur der allgemein bekannten Sage aus der Schweiz von den St. Meinrads Raben.

Im Ringe des Polykrates iſt das Bewußtſein über die böſe That noch nicht erwacht. Aber das böſe Gewiſſen verräth ſich ſchon in den Kranichen des Ibykus.

Erſt in

„Hero und Leander"

bekennt es ſich ſelbſt. In den beiden erſtern Balladen waltet die Nemeſis ſchon, in der letztern tritt ſie ins Bewußtſein.

Hero und Leander lieben ſich gegenſeitig:

„Doch der Väter feindlich Zürnen
„Trennte das verbundne Paar,
„Und die ſüße Frucht der Liebe
„Hing am Abgrund der Gefahr."

Aehnlich wie in Romeo und Julia. Auch dieſe liebten ſich, während die Väter ſich haßten. Hero ſitzt auf Seſtos Felſenthurm und ſchaut nach Abydos Küſte hin, wo der Heißgeliebte weilt. Wie der Haß der Väter, trennte auch noch der Hellespont die Liebenden. Aber die Liebe fand den Weg durch Haß und durchs Meer. Abends wenn vom Söller die Fackel brannte, das Zeichen der Liebe und Sehnſucht Hero's, ſtürzte ſich Leander in den Pontus, und ſchwamm zu ihr von Aſien nach Europa hinüber, des Abends hinüber, des Morgens herüber. Auch Byron ſchwamm hinüber und herüber.

„Und ſo flohen dreißig Sonnen
„Schnell, im Raub verſtohl'ner Wonnen,
„Dem beglückten Paar dahin. —

Hero und Leander freuten ſich der immer kürzer

werdenden Tage. Einstens am Abend, als das Meer still und ruhig war, gab Hero wieder das Zeichen, aber diesmal in ihrem Gewissen von banger Ahnung erfüllt:

„Schöner Gott! du solltest trügen?
„Nein, den Frevler straf' ich Lügen,
„Der dich falsch und treulos nennt.
„Falsch ist das Geschlecht der Menschen,
„Grausam ist des Vaters Herz;
„Aber du bist mild und gütig,
„Und dich rührt der Liebe Schmerz."

Hero klagt ihren Vater an, und wird deshalb an der Pietät schuldig, an der Kindesliebe. Das kann der Gott nicht ungestraft hingehen lassen. Sie erinnert ihn zwar daran, wie auch er von den Reizen der schönen Helle besiegt, der Liebe nicht habe widerstehen können. Doch umsonst. — Nachdem Leander sich auf das gegebene Zeichen wieder ins Meer gestürzt, fängt dasselbe zu toben, zu sausen und zu brausen an. Während er mit den Wogen kämpft, stürzen Wetterbäche vom Himmel herab, und alle Stürme brechen los. Vergebens ruft Hero Zeus und Leukothea, alle Götter und Göttinnen an. Der Sturm legt sich zwar, und die Wellen brechen sanfter an's Ufer, aber spielen Leander entseelt an den Strand. Hero starrt, als sie ihn erblickt, verzweifelnd vor sich hin, und kann vor Schmerz nicht weinen. Ihr Gewissen erwacht, ein edles Feuer ihre Wangen röthet, indem sie spricht:

„Ich erkenn euch, ernste Mächte!
„Strenge treibt ihr eure Rechte,
„Furchtbar, unerbittlich ein.
„Früh schon ist mein Lauf beschlossen:
„Doch das Glück hab ich genossen,

„Und das ſchönſte Loos war mein,
„Lebend hab' ich deinem Tempel
„Mich geweiht als Prieſterin;
„Dir ein freudig Opfer ſterb' ich,
„Venus, große Königin!"

Und ſie ſtürzt ſich vom Thurm herab in die naſſe Fluth, in welcher Leander den Tod gefunden. Das Meer, die Geburtsſtätte der Liebeskönigin, wird das Grab der Liebenden. Die arme Hero! Im Gefühl des Rechts und der ſittlichen Beſtimmtheit in der Liebe, und damit des Unrechts ihrer Empfindung und Neigung gibt ſie ſich den Tod. Die Stimme des Gewiſſens duldet die Heimlichkeit der Liebe nicht, ſie fordert die Oeffentlichkeit. Die Liebe, die ſich dieſer nicht bedürftig zeigt, kommt wohl zur Einheit aber nicht zum wirklichen Rechte derſelben. Solche Liebe kann groß, ſehr groß ſeyn, aber iſt, indem ſie nicht geheiligt iſt, wider's Gewiſſen. Hero opfert ſich freudig der Liebe, aber auch noch dieſe ihre Aufopferung iſt ein Vergehen. Die Nemeſis verbotner Liebe ſtraft ſie noch im Tode.

Die Liebesgeſchichte Hero's und Leanders iſt ſehr alt. Schon Virgil und Ovid kannten ſie. Das alte Gedicht, welches unter dem Namen Hero und Leander bekannt iſt, iſt verſchieden beurtheilt worden. Ueber das eigentliche Alter dieſes Gedichts iſt man nicht einig. Der ältere Scaliger hielt es für ein Werk des alten atheniſchen Muſäus, und für lange vor der Ilias und Odyſſee entſtanden. Aber die Art und Weiſe, wie die Liebe in dem Gedichte behandelt iſt, läßt auf einen ſpätern Urſprung ſchließen. Andre wieder haben daſſelbe in das zwölfte oder dreizehnte Jahrhundert ge-

ſetzt, wo ſich allerdings die erſte und einzige Erwähnung des Gedichts in den Chiliaden des Tzetzes findet. Sprache und Darſtellungsweiſe deuten jedoch auf ein früheres Alter hin. Mehrere haben gezeigt, daß der Erotiker A. Tatius und der Sophiſt Ariſtänetus daſſelbe vor Augen gehabt und nachgebildet haben, die wahrſcheinlich im fünften Jahrhundert lebten. Nach Hermann iſt das Gedicht jünger, als die Dionyſiaka des Nonnus. Alles das zuſammen läßt vermuthen, daß das Gedicht ungefähr fünfthalb Jahrhundert nach Chriſti Geburt entſtanden ſeyn mag. Der Urheber des Gedichts iſt Muſäus der Grammatiker.

Erſt ſchildert der Dichter die ſchöne Gegend am Pontus, wo Seſtos und Abydos liegen. Hier, ſo ſingt er, ſpannte Eros den Bogen, und ein Pfeil entflog ihm in die beiden Städte. Von demſelben Pfeil wurde Leander der Reizende und Hero die ſchöne Jungfrau getroffen, die Genoſſin der Schmerzen erregenden Sehnſucht.

Hero, erzählt das Gedicht weiter, leitete ihren Urſprung von Zeus ab, und war eine Prieſterin der Aphrodite. Sie miſchte ſich nie in den Kreis der verſammelten Frauen, aus Scham und Züchtigkeit ſondern nur in den der gleichaltrigen Jugend. Sie opferte der Göttin, welcher ſie diente, und dem Eros, und hatte vor beiden große Scheu.

Da nahte heran das Feſt der Aphrodite und des Adonis. Von allen Inſeln kamen die Frauen und Mädchen zuſammen, und die Jünglinge, dieſe, mehr in dem Verlangen, wie der Dichter ſagt, den Reiz der verſammelten Jungfrauen zu ſchauen, als die Unſterblichen zu ſühnen. Hero im weißen Gewande trat in

den Tempel, ſtrahlend von blendender Schönheit. Weit überragte ſie alle Frauen und Jungfrauen; alle Augen und Herzen folgten ihr nach. Da war kein Jüngling, kein Mann, deſſen Sehnſucht nicht vor Schmerz dahin ſchmolz, und welcher ſie nicht zur Gattin wünſchte. Aber ein Jüngling ſtaunte am meiſten von allen, und ſprach in ihren Anblick verſenkt alſo:

„Sparta hab ich durchzogen, ich ſah die Stadt Lakedämon
„Wo wir hören von Kampf und Wettſtreit prangender Schönheit,
„Doch nicht erblickete ich ſo zart und herrlich ein Mägdlein.
„Wohl hat Kypris der jüngeren Grazien eine!
„Immer ſchaut ich und ſchaute, doch Sättigung ward nicht dem Anblick.
„Gern doch ſtürb' ich ſogleich, hätt' an Hero's Seit' ich geruhet.
„Nimmer will ich fürwahr ein Gott ſeyn in dem Olympos,
„Iſt in dem Hauſe daheim nur Hero unſere Gattin;
„Aber da ſolche Prieſterin nicht zu berühren vergönnt iſt,
„Schenke mir doch, Kythereia, der Gattinnen eine ſo blühend!"

Immer mehr ſtaunte er und zitterte vor Scham, die Gluth der Liebe überwältigte ihn. Sein Herz bebte, er wurde kühn und dreiſt, und verwirrte mit Winken die Seele der Jungfrau, welche ihr Antliz zu bergen ſuchte. Doch freute ſie ſich des ſchönen Jünglings, und darüber, daß ſie Liebe erweckte, ſie ſah ihn verſtohlen an, und mit verſchämten Blicken. Er aber merkte wohl, daß ihr Herz nicht ungerührt blieb.

Als allmälig der Tag hinabſank, und Heſperus am Horizont heraufſtieg, mit ſeinem ſanften Lichte, wurde Leander immer kecker und trat näher zu dem Mägdlein. Und wie die Nacht mit ihrem dunkeln Schleier hereinbrach, da ſeufzte er tief und drückte die roſigen Finger der Jungfrau, welche die Hand zurückzog, gleich als

ob ſie zürnte. Aber Leander faßte ihr Gewand und zog ſie in die tiefere Halle des Tempels. Sie folgte nach, mit leiſen, langſamen Schritten; nun aber ſprach ſie drohend:

„Fremdling, wie, biſt du raſend? Was ziehſt du Böſer, die Jungfrau
„Gehe doch anderes Wegs, und laß mir von dem Gewand ab!
„Scheue den ſtrafenden Zorn der vermögenden Eltern daheim mir.
„Nicht doch darfſt du berühren die Prieſterin heiliger Kypris,
„Und unmöglich iſt es, dem Lager zu nahen der Jungfrau."

In dieſen drohenden Worten erkannte Leander nur zu ſehr, daß er die Jungfrau ſchon gewonnen habe. Deshalb wurde er noch kühner, indem er ihren Nacken küßte, und ihre Schönheit prieß:

„Wahrlich, du biſt ein Weib, wie der Sterblichen keines umherprangt,
„Vielmehr ganz des Zeus Kronions Töchtern vergleichbar.
„Glücklich, der dich gezeuget, und Glückliche, die dich geboren!
„Selig geprieſen der Leib, der dich ſchenkete! Aber erhöre
„Unſer bittendes Flehn, und erbarme dich drängender Sehnſucht.
„Als der Kypris Prieſterin verfolg' auch die Werke der Kypris.
„Komm, wohlan! und verrichte der Göttlichen eh'lichen Feſtbrauch.
„Einer Jungfrau ziemet es nicht, daß ſie dien' Aphrodiken,
„Denn nicht Kypris erfreut Jungfräulichkeit. Willſt du der hehren
„Göttin lieblichen Brauch, ihr unnennbares Heiligthum ſchauen,
„Winkt Brautfeſt und Lager. Ja wenn du liebſt Kythereia,
„Huldige ſüßem Gebrauch der herzbezaubernden Liebe."

So redend gewann er immer mehr das Herz der Jungfrau, die nun mit ſüßen Worten erwiederte:

„Fremdling, mit deinen Worten bewegſt du wahrlich die Felſen!
„Wer hat die Kunſt dich gelehrt, der vielverführenden Reden?

„Wehe mir! wer doch führete dich in mein Vatergefild her?
„Sage mir frei heraus ein Jegliches! Wie doch verlangst du,
„Fremdling, und unbeglaubigt, von mir der Liebe Gemeinschaft?
„Denn nicht öffentlich kann der ehliche Bund uns verknüpfen,
„Da nicht meine Eltern genehmigten. Wolltest du aber
„Als umirrender Fremdling verbleiben im Vatergefilde,
„Selber das nächtliche Dunkel nicht bergete heimliche Liebschaft.
„Denn die menschliche Zung' ist verläumderisch; welcherlei Werk nur
„Einer im Stillen verübt, auf offener Straße vernimmt man's.
„Sage du ohne Hehl den Namen mir, und dein Geburtsland.
„Auch nicht verheimliche ich, mein rühmlicher Nam' ist Hero,
„Aber mein Haus ein Thurm, ein umweheter himmelhoher,
„Allwo ich allein mit einer Dienerin wohnend,
„Außer der sestischen Stadt am tiefumwogten Gestade,
„Nachbarlich habe die Fluth, wie hart die Erzeuger es wollten.
„Nicht sind um mich herum Gespielinnen; nicht auch umher stehn
„Mir der Jünglinge Reihn, vielmehr in der Nacht und am Morgen
„Tönt mir ins Ohr das Gebrüll der wildaufbrausenden Salzfluth.

„Dieses gesagt, verbarg sie die rosige Wang' in den Schleier,
„Wiederum verschämt, und verargete selbst sich die Worte."

Leander sagte seinen Namen und woher er gekommen, von Abydos. Er würde um ihrer Liebe willen die schrecklichen Wogen des Hellespontus durchschwimmen, wenn sie auch vom Feuer siedeten, und selbst Schiffen unzugänglich wären. Wenn süße Liebe sein Lohn seyn sollte, sprach er zu ihr voll Sehnsucht, würde er weder das laute Gebrüll des Meeres achten, noch den greulichen Schlund, sondern von Abydos nach Sestos hinüber schwimmen, nur möchte sie eine Leuchte auf den Thurm stecken, die ihm zum Leitstern diente, in der Dunkelheit der Nacht. Hero widerstand nicht länger, da Leander so voll Liebe zu ihr war und voll Muth. Sie hielt die Leuchte, und er schwamm hinüber. Aber die

Heimlichkeit ihrer Liebe dauerte nicht lange. Bald kam der Winter, und die Stürme brauſten ſo, daß ſelbſt die Schiffe ſich nicht auf die See hinaus wagten.

„Doch dich hielt nicht zurück die Furcht vor der ſtürmiſchen Meerfluth,
„Vielbeherzter Leandros! die treulich dienende Fackel,
„Schimmernden Glanz herwerfend, wie ſonſt, zu der Feier des Hymens,
„Mahnete ihn, nicht zu achten der wuthgeregeten Meerfluth
„Jene treuloſe, harte; O hätt' unglückliche Hero
„Beim eintretenden Winter entbehrt doch ihres Leandros,
„Und nicht angezündet der Wonne vergänglichen Leuchtſtern!
„Aber der Drang und die Möre verhinderten. Schmeichelndes Wahnes
„Hielt ſie der Mören Leucht', und nicht mehr jene des Eros."

Leander ſchwamm zurück, während die Wogen ſich thürmten, und die Winde gegen einander blieſen. Er flehte Aphrodite an, und den Poſeidon und den Boreas. Aber die Mören waren ſtärker als Eros. Immer wüthender tobten die Wogen, die Kräfte Leanders erſchöpften ſich und ließen nach. Ein unſeliger Windſtoß löſchte die Leuchte aus, und Leander verſank im Meere.

Als Hero die Leuchte verlöſchen ſah, und Leandern todt am Fuße des Thurmes, und von Klippen zerriſſen, ſtürzte auch ſie ſich in die Tiefe, und verſank. So endeten Hero und Leander.

Liebe und Treue.

In den Balladen waltete bisher die Nemeſis. Das böſe Gewiſſen verrieth und beſtrafte ſich ſelbſt, ungeach

tet der Liebe und Neigung, die wesentlich das Gute zum Grunde und Princip haben soll. Die böse Gesinnung und Handlung hebt sich am Guten als dem Zwecke des Willens auf.

„Die Bürgschaft"

enthält diese Macht des Guten über das Böse; nur daß der Wille darin noch in der Empfindung und Neigung ist.

Ein gutes Gewissen hat der nicht, welcher auf Verbrechen ausgeht, und selbst dann nicht, wenn er mit dem Verbrechen etwas Gutes bezwecken will; sonst könnte man für jedes Verbrechen, und bald und gar zu leicht einen guten Grund haben und angeben. Man muß kein Verbrechen entschuldigen wollen, es sey denn ein Verbrechen aus Noth.

„Zu Dionys, dem Tyrannen, schlich
„Möros, den Dolch im Gewande.
„Ihn schlugen die Häscher in Bande.
„Was wolltest du mit dem Dolche, sprich!
„Entgegnet ihm finster der Wütherich.
„Die Stadt vom Tyrannen befreien!
„Das sollst du am Kreuze bereuen."

Wer das Vaterland von einem Tyrannen befreien will, der muß über Leben und Tod hinaus seyn.

„Ich bin, spricht jener, zu sterben bereit,
„Ich bitte nicht um mein Leben."

Das Vaterland von einem Wütherich zu befreien, mit Aufopferung des eignen Lebens, ist von je her mehr für eine edle That gehalten worden, als für ein Verbrechen. Wer das unternimmt, darf keinen andern Zweck, als das Wohl des Vaterlandes haben, vorausgesetzt, daß der Herrscher wirklich ein Tyrann, und im Unrecht ist.

Der muß mit allem abgeſchloſſen haben, wie Möros, welcher es verſchmäht, um ſein Leben zu bitten. Nur noch eins hat er auf dem Herzen:

„Doch willſt du Gnade mir geben,
„Ich flehe dich um drei Tage Zeit,
„Bis ich die Schweſter dem Gatten gefreit;
„Ich laſſe den Freund dir als Bürgen,
„Ihn magſt du, entrinn' ich, erwürgen."

Ein Tyrann iſt in ſeiner Selbſtſucht keiner Aufopferung für Andre fähig. Wie ſollte der an Liebe und Treue glauben können? Sein Gemüth iſt voll Zweifel und Mißtrauen. Darum ſchenkt er dem Möros drei Tage Zeit.

„Doch wiſſe, wenn ſie verſtrichen die Friſt,
„Eh' du zurück mir gegeben biſt,
„So muß er ſtatt deiner erblaſſen,
„Doch dir iſt die Strafe erlaſſen."

Und Möros geht zum Freunde, welcher auch gleich bereit iſt, mit Leib und Leben für ihn zu bürgen.

„Und ſchweigend umarmt ihn der treue Freund,
„Und liefert ſich aus dem Tyrannen,
„Der andere ziehet von dannen.
„Und ehe das dritte Morgenroth ſcheint,
„Hat er ſchnell mit dem Gatten die Schweſter vereint,
„Eilt heim mit ſorgender Seele,
„Damit er die Friſt nicht verfehle."

Aber auf dem Rückweg kommt ein Regenguß über ihn; die Quellen ſtürzen von den Bergen, hoch ſchwellen die Bäche und Ströme an. Wie er eben über den Fluß hinüber will, reißt ein Strudel die Brücke weg; troſtlos irrt er am Ufer hin und her. Mit der Zeit wächſt ſeine Angſt, er möge vor der geſetzten Friſt

die Stadt nicht erreichen, wo alsdann der Freund ſtatt ſeiner ſterben müſſe. Die Angſt befeuert ſeinen Muth. Er ſtürzt ſich in den Strom, und ſchwimmt mit Gottes Hülfe hinüber. Aber kaum iſt er am jenſeitigen Ufer, als eine Rotte Räuber ihn anfällt. Eingedenk des Freundes kämpft er verzweifelnd für ſein Leben, indem er drei von den Räubern niederſchlägt, ſo daß die übrigen entfliehen. Erſchöpft von all der Anſtrengung ſinkt er hin, und ſeufzt:

„O haſt du mich gnädig aus Räuberhand,
„Aus dem Strom mich gerettet an's heilige Land
„Und ſoll hier verſchmachtend verderben,
„Und der Freund mir, der liebende, ſterben!"

Während er noch ſo fleht, hört er eine Quelle in der Nähe rauſchen, und erfriſcht die müden Glieder darin. Schnell geht er weiter, aber hört darauf zweien Wanderern die ſchrecklichen Worte ſagen:

„Jetzt wird er an's Kreuz geſchlagen."

Deshalb verdoppelt er ſeine Schritte, und ſieht bald die Zinnen von Syrakus im Abendrothe ſchimmern. Da kommt Philoſtratus, ſein Diener gegangen, und ruft ihm zu:

„Zurück! du retteſt den Freund nicht mehr
„So rette das eigene Leben!
„Den Tod erleidet er eben.
„Von Stunde zu Stunde gewartet' er
„Mit hoffender Seele der Wiederkehr:
„Ihm konnte den muthigen Glauben
„Der Hohn des Tyrannen nicht rauben."

„Und iſt es zu ſpät, und kann ich ihm nicht
„Ein Retter willkommen erſcheinen
„So ſoll mich der Tod ihm vereinen.

„Deß rühme der blut'ge Tyrann sich nicht,
„Daß der Freund dem Freunde gebrochen die Pflicht;
„Er schlachte der Opfer zweie,
„Und glaube an Liebe und Treue!

Er sieht bald am Thore von Syrakus, als eben die Sonne untergeht, und sieht, wie der Freund am Seile emporgezogen wird; er drängt sich durch die Menge:

„Mich, Henker! ruft er, erwürget!
„Da bin ich, für den er gebürget!"

Die beiden Freunde stürzen sich in die Arme, und können vor Schmerz und Freude nicht weinen. Das Volk staunt rings umher. Wie das der König hört, wird sein Herz gerührt, er läßt sie vor seinen Thron führen, und blickt sie verwundernd an.

„Drauf spricht er: Es ist euch gelungen,
„Ihr habt das Herz mir bezwungen,
„Und die Treue, sie ist doch kein leerer Wahn.
„So nehmet auch mich zum Genossen an.
„Ich sey, gewährt mir die Bitte,
„In eurem Bunde der Dritte."

Der Tyrann also, der gewohnt ist, die Menschheit mit Füßen zu treten, bekommt wieder ein Herz für die Menschen: dies ist die Macht der Liebe und Treue, sie hat in ihm das Gefühl erregt, daß Tyrannei einsam läßt, daß Tyrannen keine Freunde haben, wenn auch Schmeichler die Menge.

Der Inhalt dieser Ballade wird öfters und verschieden von den Alten erzählt. Jamblichus und Porphyrius führen die Begebenheit im Leben des Pythagoras an, und stimmen in der Erzählung fast wörtlich überein. Auch Diodorus erwähnt ihrer, aber etwas anders

modificirt. Nach all denſelben hat ſie ſich mit den Pythagoräern Damon und Phintias oder auch Pythias, zugetragen. Ariſtorenus, ſo erzählen ſie, ſoll ſie in Corinth vom Dionyſius ſelbſt gehört haben, wo dieſer als Schullehrer lebte, nachdem er von Syrakus vertrieben, und ſeiner Herrſchaft entſetzt worden war. Mehrere Vertraute des Dionyſius, ſagt Jamblichus, hätten oft von den Pythagoräern geſprochen, und über ſie geſpottet. Sie hätten geglaubt, daß wenn dieſe einmal in Gefahr kommen ſollten, ſie ſich ganz anders benehmen würden, als es den Schein hätte. Andre waren andrer Meinung, worüber ſich ein Streit entſpann. Um darüber ins Reine zu kommen, klagten ſie den Pythias falſch an, daß er dem Dionyſius nach dem Leben getrachtet habe. Als dieſer dem Pythias erklärte, daß er deshalb ſterben müßte, bat er nur noch um die übrige Tageszeit, damit er ſeine und Damons Angelegenheiten in Ordnung bringen könnte. Denn ſie lebten, nach Art der Pythagoräer, in Gütergemeinſchaft beiſammen. Er wollte ſeinen Freund Damon ſo lange als Bürgen ſtellen, worin dieſer auch einwilligte. Dionyſius verwunderte ſich darüber ſehr, während diejenigen, welche die Sache eingeleitet hatten, über Damon ſpotteten, als wäre er ein thörichter und verlorener Mann. Aber wie die Sonne eben unterging, ſtellte Pythias ſich ein, um den Tod zu erleiden. Wegen dieſer Freundesthat umarmte Dionyſius ſowohl Damon als Pythias, küßte Beide, und bat ſie um Aufnahme in ihren Bund, was ſie aber ausſchlugen. Nach dieſer Erzählung iſt es alſo weniger der Freundſchaftsbund, als der Pythagoräiſche, welcher der Träger der Bürgſchaft iſt.

Auch Valerius Maximus, Cicero und Hyginus in ſeinen Fabeln erzählen den Vorfall. Als in Sicilien, berichtet dieſer, der grauſame Tyrann Dionyſius herrſchte, und die Bürger mißhandeln und hinrichten ließ, wollte Möros denſelben aus der Welt ſchaffen. Aber die Trabanten ergriffen ihn, und führten ihn zum Dionyſius, welcher befahl, ihn an's Kreuz zu ſchlagen. Aber Möros bat um drei Tage Aufſchub, damit er ſeine Schweſter verehlichte, und verſprach dem Dionyſius, ihm ſo lange ſeinen Freund Selinuntius als Bürgen zu ſtellen. Der König gewährte die Bitte, aber eröffnete dem Selinuntius, daß, wenn Möros nicht an dem beſtimmten Tage kommen würde, Selinuntius die Strafe erleiden ſollte, und Möros frei wäre. Als dieſer nun zurückkehrte, war der Strom von Ungewitter und Regen ſo ſehr angeſchwollen, daß er denſelben weder durchgehen noch durchſchwimmen konnte. Er ſetzte ſich an's Ufer hin, und fing zu weinen an, daß nun ſein Freund für ihn ſterben müßte. Unterdeß befahl Dionyſius, den Selinuntius zu kreuzigen, weil ſchon ſechs Stunden des dritten Tags verſtrichen waren. Aber Selinuntius wand dagegen ein, daß der Tag noch nicht verfloſſen wäre. Nachdem aber neun Stunden verſtrichen waren, ließ der König den Selinuntius zum Kreuze führen. Aber Möros hatte mit Mühe den Strom überwältigt, holte den Selinuntius ein, und den Henker, welcher ihn fortführte: „Halt ein, Henker, rief er ihm zu, da bin ich, für den er gebürget.“ Als der Vorfall dem Dionyſius gemeldet wurde, ließ er Beide zu ſich kommen. Dem Möros ſchenkte er das Leben, und bat ſie, daß ſie ihn in ihren Bund aufnehmen möchten.

Schiller ſchrieb an Goethe, daß er den Stoff zu der Bürgſchaft von Hyginus entlehnt habe. „Ich bin neugierig, ob ich alle Hauptmotive, die in dem Stoffe lagen, glücklich herausgefunden habe. Denken Sie nach, ob Ihnen noch einer beifällt; es iſt dies einer von den Fällen, wo man mit einer großen Deutlichkeit verfahren, und beinahe nach Principien erfinden kann." Goethe meinte, daß es phyſiologiſch nicht wohl zu paſſiren wäre, daß einer, der ſich an einem regnigen Tage aus dem Strome gerettet, vor Durſt umkommen wollte, da er noch ganz naſſe Kleider hätte. Aber auch das Wahre abgerechnet, und ohne an die Reſorption der Haut zu denken, käme der Phantaſie und Gemüthsſtimmung der Durſt des Wanderers hier nicht ganz recht. Ein andres ſchickliches Motiv, das aus dem Wandrer ſelbſt hervorginge, fiele ihn zum Erſatz nicht ein; die beiden von Außen, durch Natur und Menſchengewalt, wären recht gut erfunden.

Das erſtre Motiv findet ſich ſchon beim Hyginus. Man hat Schillern der Erfindung dieſer Motive wegen, getadelt, aber mit Unrecht. Da nicht Selinuntius, ſondern Möros der Held iſt, konnten der Hinderniſſe nicht zu viel ſeyn. Sie dienen dazu, den Möros, welcher um zu ſterben, ſein Leben retten will, recht hervorzuheben.

In der Bürgſchaft iſt die Nemeſis keine Strafe mehr; denn die böſe Geſinnung hält nicht mehr an ſich feſt, ſondern läßt von ſich ab. Der Wille gibt ſeinen Gegenſatz und Widerſpruch gegen den Zweck auf, welcher das Gute iſt. Die Liebe, die ſchöne Empfindung und Neigung iſt nun noch weiter das Element, worin der Wille ſeinem Zweck gemäß wird.

Leander tauchte ins Meer; nach überſtandner Gefahr beglückte ihn die Liebe. Zuletzt zogen ihn die Möven doch in den Strudel hinab. Aber

„der Taucher"

geht im Meere unter, ohne je den ſüßen Lohn der Liebe davon getragen zu haben. In der Bürgſchaft war die Neigung treue Freundſchaft, im Taucher iſt ſie die Ehre, und darnach die Liebe; die Ehre geht hier der Liebe voraus. Der Taucher wagt ſein Leben, wie Móros, aber nicht wie dieſer, um eines objectiven Zweckes willen, des Vaterlandes wegen, ſondern um der Ehre, um ſein ſelbſt willen.

Der König will den Muth der Ritter prüfen, und wirft deshalb einen goldenen Becher in den Strudel des Meeres von der ſteilen Höh herab. Er ermuntert die Ritter und Knappen, denſelben aus der Tiefe wieder hervor zu holen. Schon hat er ſie zweimal vergebens dazu aufgefordert. Als er zum drittenmal fragt, ob denn keiner das Herz habe, tritt ſanft und keck ein Edelknecht hervor, und wirft den Gürtel und den Mantel ab.

„Und alle die Männer umher und Frauen
„Auf den herrlichen Jüngling verwundert ſchauen."

Der Jüngling ſieht hinab in die ſchäumende See, wie das Waſſer ſo wühlt,

„Und es wallet und ſiedet und brauſet und ziſcht."

Er nimmt den Augenblick wahr, wo die Brandung in den Strudel gezogen wird, und ſpringt, ehe ſie wiederkehrt, ſchnell hinein, indem er Gott ſeine Seele befiehlt. Nachdem der Wirbel ihn gefaßt, und

ihn in die Tiefe gerissen hat, schlagen die Wogen über ihm zusammen. Sie harren seiner ängstlich von Augenblick zu Augenblick, und da er noch immer nicht erscheint, glaubt man ihn verloren. Aber plötzlich ruft's: er lebt! er ist da! und Schwanenweiß hebt sich's aus der Fluth empor, indem er den Becher in der Hand hält, und damit glücklich ans Ufer schwimmt. Während er dem König den Becher reicht, winkt dieser seiner lieblichen Tochter, ihn mit funkelndem Weine zu füllen. Darauf erzählt er, was er alles in der Tiefe gesehen, und beschreibt die Ungeheuer des Meers, welchen er nur dadurch entgangen sey, daß ihn ein Strudel gefaßt habe. Der König schenkt ihm verwundert den Becher. Aber die Erzählung hat seine Neugierde erregt, so daß er gern wissen möchte, was auf dem Meeresgrunde alles zu finden wäre? Deswegen bestimmt er ihm einen Ring vom köstlichsten Edelgestein zum Preise, wenn er sich nochmals in die Tiefe begeben wolle.

„Das hörte die Tochter mit weichem Gefühl,
„Und mit schmeichelndem Munde sie fleht:
„Laß, Vater, genug seyn das grausame Spiel!
„Er hat euch bestanden, was keiner besteht,
„Und könnt ihr des Herzens Gelüste nicht zähmen,
„So mögen die Ritter den Knappen beschämen."

Die kühne That hat das Herz der schönen Königstochter gerührt. Ihre süße Rede und Fürbitte beschämt die Ritter, indem sie die That eines Ritters werth erklärt, und zugleich Empfindung für ihn verräth. Abermals wirft der König den Becher in den Strudel hinab, und spricht:

„Und ſchaffſt du den Becher mir wieder zur Stell,
„So ſollſt du der trefflichſte Ritter mir ſeyn,
„Und ſollſt ſie als Ehegemahl heut noch umarmen,
„Die jetzt für dich bittet mit zartem Erbarmen.“

Wie ſollte das nicht ſeine ganze Seele ergreifen? Er ſieht die ſchöne Geſtalt erröthen, ſeine Augen blitzen kühn. Auf Leben und Sterben ſtürzt er in die Fluth hinunter.

„Wohl hört man die Brandung, wohl kehrt ſie zurück,
„Sie verkündigt der donnernde Schall;
„Da bückt ſich's hinunter mit liebendem Blick,
„Es kommen, es kommen die Waſſer all,
„Sie rauſchen herauf, ſie rauſchen nieder,
„Den Jüngling bringt keines wieder.“

Der arme Edelknecht! Ehre, Liebe und die ſüße Hoffnung, des höchſten Erdenglücks theilhaftig werden zu können, ſtürmte auf ihn ein. Die Verſuchung war zu gewaltig. Aber der Menſch verſuche die Götter nicht.

Die Geſchichte vom Taucher wird von den Alten verſchieden angegeben. Anders erzählt ſie Alexander ab Alexandro, anders Fazelli, anders Athanaſius Kircher. Wenn Schiller auch gar keine von dieſen Erzählungen gekannt haben mag, ſo liegt doch die des letztern dem Stoffe der Ballade zu Grunde. Vielleicht hat er ſie in einem Märchen überarbeitet vorgefunden. Denn in den alten Erzählungen findet ſich nur der Taucher von Handwerk, welchen Schiller in ſeiner Ballade in einen Edelknecht umgewandelt hat. Aber Vieles ſtimmt in der Schillerſchen Ballade faſt wörtlich mit der Erzählung Kirchers überein, welcher die Geſchichte factiſch aus den Quellen angibt, während Alexander und Fazelli ſie nur

von Andern vernommen haben. „Ich füge hier eine Geſchichte bei, ſo erzählt er, die ſich unter König Friedrich von Sicilien zugetragen hat, und das wirklich beſtätigt, was man bisher von der Unebenheit des Meeresboden geſagt hat. Es war damals in Sicilien ein ſehr berühmter Taucher, Namens Nicolaus, der wegen ſeiner großen Fertigkeit im Schwimmen gewöhnlich Pescecola, d. h. Nicolaus der Fiſch, genannt wurde. Von Jugend auf an's Meer gewöhnt, und allen im Schwimmen überlegen, beſchäftigte er ſich faſt nur mit Aufſuchung von Auſtern und Corallen, von deren Verkauf er lebte. Er liebte den Aufenthalt in der See ſo ſehr, daß er öfters vier bis fünf Tage lang im Meere verweilte, und ſich von Fiſchen nährte. Mehr als einmal ſoll er bis zu den Liparischen Inſeln geſchwommen ſeyn. Auch hatte ſich ſeine Natur durch den beſtändigen Aufenthalt im Waſſer ſo geändert, daß er mehr einer Amphibie als einem Menſchen ähnlich geſehen. Als einmal der König von Sicilien nach Meſſina kam, und allerlei von dem Taucher gehört hatte, wünſchte er denſelben zu ſprechen. Man ſuchte ihn lange Zeit auf dem Lande und im Waſſer, bis er endlich gefunden wurde. Nun hatte der König viel Wunderbares von der Charybde gehört, deshalb wollte er das Innere derſelben durch den Taucher erforſchen laſſen. Er befahl ihm, ſich in die Tiefe zu begeben, aber Nicolaus ſchützte große Gefahren vor. Um ihm Muth zu machen, ließ der König eine goldne Schale ins Meer werfen, und ſicherte ſie ihm als ſein Eigenthum zu, wenn er ſie aus der Tiefe wieder herauf holen würde. Darauf ſtürzte Nicolaus ſich in den Strudel, und blieb drei Viertel-

ſtunden lang unter dem Waſſer, weshalb der König und alle Umſtehenden auf ſein Wiedererſcheinen mit großer Sehnſucht warteten. Endlich trieb ihn das Waſſer mit großer Gewalt empor. Er hielt die Schale triumphirend in die Höhe, und wurde, nachdem er in den Pallaſt geführt worden, reichlich beſchenkt. Nun erzählte er dem König, was er Alles auf dem Meeresgrund geſehen hatte. Als er gefragt wurde, ob er nicht noch einmal in die Charybde hinunter zu tauchen wagte, verneinte er dies. Aber ein Beutel voll Gold, und eine andre, nochmals in die Charybde geworfene Schale, ermuthigten ihn. Indem er aus Habſucht zum zweitenmal in den Strudel hinabſprang, erſchien er diesmal nicht wieder.

Schiller erfuhr erſt von Herder, welchem er die Ballade zugeſchickt hatte, daß er in dem Taucher einen gewiſſen Nicolaus Pesce veredelnd umgearbeitet hätte. Deshalb fragte er bei Goethe an, ob auch er nicht etwa dieſen Nicolaus Pesce kännte, mit dem er ſo unvermuthet in Concurrenz geſetzt würde. Goethe antwortete, daß Nicolaus Pesce, ſo viel er ſich erinnern könnte, ein Taucher von Handwerk wäre, und ein Held des Märchens, das er behandelt hätte. Dazu machte er die Bemerkung, daß wenn Herder ſich bei einer ſolchen Bearbeitung noch der Chronik erinnern könnte, welche die Geſchichte erzählte, es dem übrigen Publikum nicht verdacht werden dürfte, wenn es ſich bei Romanen erkundigte, ob denn das alles auch fein wahr wäre. Schiller ſollte ſeinen Taucher ſobald als möglich erſaufen laſſen.

Humboldt bemerkt in der Vorerinnerung zum Brief-

wechſel, daß wer einmal am Rheinfalle ſtehe, beim Anblick deſſelben unwillkührlich an die ſchöne Strophe des Tauchers erinnert werde, die das verwirrende Waſſergewühl male, welches den Blick gleichſam feſſelnd verſchlinge. Und doch habe derſelben keine eigne Anſicht zu Grunde gelegen. Schiller ſah zwar den Rheinfall nicht, auch keinen Meeresſtrudel, aber doch eine Mühle. Er ſchrieb nämlich an Goethe, daß er dieſe Natur ſonſt nirgends, als bei einer Mühle hätte beobachten können. Doch hätte er Homers Beſchreibung von der Charybde genau ſtudirt, was ihn vielleicht bei der Natur erhalten hätte. Auch nach Goethe's Beobachtung ſtimmte die Beſchreibung des Strudels mit dem Phänomen vollkommen überein. Er ſchrieb an Schiller auf einer Reiſe durch Schwaben nach der Schweiz, daß der Vers im Taucher

„es wallet, es ſiedet, es brauſet und ziſcht"

ſich bei dem Rheinfall trefflich legitimirt hätte; es wäre ihm ſehr merkwürdig geweſen, wie dieſer Vers die Hauptmomente der ungeheuren Erſcheinung in ſich begriffe. Er hätte auf der Stelle das Phänomen in ſeinen Theilen, und im Ganzen, wie es ſich darſtellte, zu faſſen geſucht, und die Betrachtungen, die man dabei machte, ſo wie die Idee, die es erregte, abgeſondert bemerkt. Schiller würde daraus es erſehen können, wie ſich jene wenigen dichteriſchen Zeilen gleichſam als ein Faden durch dies Labyrinth hindurchzögen.

Man hat von der Bürgſchaft geſagt, und vom Taucher, daß Schiller in dieſen Balladen die ſittliche Kraft des Menſchen der blinden Naturgewalt gegenüberſtellte, um jene in ihrem höheren Adel oder käm-

pfend in ihrer siegenden Stärke zu zeigen. Aber das ist nur ein Moment darin.

Als ein Nach- und Gegenstück des Tauchers ist

„der Handschuh"

anzusehen. Schiller selbst nennt diese Erzählung ein Nachstück des Tauchers, Goethe ein Gegenstück. Der Dichter verläßt mit derselben den antiken Stoff in den Balladen, und wendet sich dem Romantischen zu.

König Franz sitzt vor seinem Löwengarten, um ihn herum die Großen der Krone, und auf dem Balkone die Damen. Er winkt, und der König der Thiere, ein Löwe tritt bedächtigen Schrittes auf den Kampfplatz. Er winkt wieder, und ein Tiger kommt mit wildem Sprunge gerannt. Er winkt nochmals, und zwei Leoparden stürzen auf den Tiger los, der sie packt, worauf der Löwe sich mit Gebrüll erhebt. Der Tiger und die Leoparden legen sich darauf im Kreise herum still nieder.

„Da fällt von des Altans Rand
„Ein Handschuh von schöner Hand
„Zwischen den Tiger und den Leu'n
„Mitten hinein."

„Und zu Ritter Delorges spottender Weis'
„Wendet sich Fräulein Kunigund:
„Herr Ritter, ist eure Lieb' so heiß,
„Wie ihr mir's schwört zu jeder Stund',
„Ei so hebt mir den Handschuh auf!"

„Und der Ritter im schnellen Lauf
„Steigt hinab in den furchtbar'n Zwinger
„Mit festem Schritte,
„Und aus der Ungeheuer Mitte
„Nimmt er den Handschuh mit keckem Finger."

Der Liebe iſt kein Opfer zu groß, doch um der Liebe willen, Liebe um Liebe. Hier liebt nur der Ritter, nicht das Fräulein; eine ſchöne Liebe, die uns der Gefahr ausſetzt, von wilden Thieren zerriſſen zu werden! Fräulein Kunigunde treibt mit der Liebe Spott. Das fühlt Ritter Delorges:

„Und er wirft ihr den Handſchuh in's Geſicht;
„Den Dank, Dame, begehr' ich nicht,
„Und verläßt ſie zur ſelben Stunde."

Schiller hat den Stoff zu dieſer Erzählung von St. Foix, aus deſſen Essay sur Paris entlehnt. Die Geſchichte findet ſich auch bei Brantome, in deſſen Leben galanter Damen. Eine ähnliche Geſchichte trug ſich in Spanien zu Sevilla zu, zur Zeit Ferdinands des Katholiſchen und der Iſabella, nach einer Novelle bei Bandello, nach dieſem bei Sanſovino, und bei Belle-Forest. Sie wird aber dort anders erzählt, und von den Novellendichtern verſchieden behandelt. St. Foix erwähnt der Rue des Lions, près St. Paul, und ſagt, daß dieſe Straße ihren Namen von dem Gebäude und den Höfen erhalten habe, worin König Franz der Erſte ſeine Löwen eingeſperrt hielt. „Eines Tags, als der König einem Kampfe ſeiner Löwen zuſah, ließ eine Dame ihren Handſchuh fallen und ſagte zu de Lorges: Wollt ihr, daß ich glauben ſoll, ihr liebtet mich ſo ſehr, als ihr mir alle Tage zuſchwört, ſo hebt mir den Handſchuh auf. Der Ritter ſtieg hinab, hob den Handſchuh auf, aus der Mitte der Löwen, ſtieg wieder herauf, warf ihn der Dame an die Naſe, und wollte ſie nachher nie wiederſehen, ungeachtet vieler Anträge und Neckereien von ihrer Seite." Brantome erzählt, daß er die

Geſchichte von der Geliebten des verſtorbenen Herrn de Lorges ſelbſt gehört habe, was wohl möglich iſt, da er bereits zwanzig Jahr alt war, als König Franz ſtarb. Er berichtet ſie eben ſo, wie St. Foix. Die Dame habe viel von dem Muthe des Herrn de Lorges gehört, welcher einer der muthigſten und bekannteſten Hauptleute bei dem Fußvolk geweſen. Sie habe, um ſeinen Muth zu prüfen, ihren Handſchuh mit den Worten fallen laſſen, daß er, wenn er ſie ſo ſehr liebte, als er immer ſagte, den Handſchuh holen möchte. Darauf habe er den Mantel um die Linke geworfen, und ſey mit dem Degen in der Rechten muthig unter die Löwen gegangen. Mit ſchöner Feſtigkeit habe er denſelben die Spitze ſeines Degens entgegengehalten, habe glücklich den Handſchuh aufgehoben, und ihn der Dame gebracht. Dieſe und die Umſtehenden hätten ihn deshalb hoch geprieſen. Aber Herr de Lorges habe ſie unwillig verlaſſen, weil ſie ſo argen Scherz mit ihm und ſeinem Muthe getrieben. Auch ſoll er aus Verdruß ihr den Handſchuh ins Geſicht geworfen, und geſagt haben, es wäre ihm lieber geweſen, wenn ſie ihm geheißen hätte, in ein Bataillon Fußvolk einzubrechen, was er gelernt, als mit Beſtien zu kämpfen, wovon er wenig Ruhm hätte.

Goethe nannte den Handſchuh einen ſehr glücklichen Gegenſtand, und hielt die Ausführung wohlgerathen. Hier wäre die ganze reine That, ohne Zweck, oder vielmehr im umgekehrten Zweck, was ſo ſonderbar wohlgefiele. Er hatte ſeine und Schillers Balladen vorgeleſen, und guten Effect davon geſehen. Beim Handſchuh habe man nur den Zweifel erregt, ob man ſagen könne,

ein Thier lecke ſich die Zunge; worauf er, Goethe, wirklich nicht beſtimmt zu antworten gewußt. Der Handſchuh erhöhte als ein artiges Gegenſtück zum Taucher durch ſein eignes Verdienſt das Verdienſt dieſer andern Dichtung um ſo mehr.

Im Taucher empfing die Liebe ihren ſüßen Lohn nicht. Der Ritter Delorges verſchmähte dieſen Lohn in der Erzählung vom Handſchuh. Dort ſahen wir das Glück der Liebe vor unſern Augen entſtehen. Aber das Unglück war gleich hinter dem Glücke her, und zog den ſchönen und kühnen Edelknecht in den Meeresſchlund hinab. Hier durfte der Ritter von Glück ſagen, daß er mit dem Leben davon gekommen. Beide ſehnten ſich nach dem Glück der Liebe, und waren ihrer würdig. Auch die ſchöne Königstochter war der Liebe werth, aber nicht Kunigunde. Der kalte Tod entriß der Königstochter den Geliebten, und Kunigunden das kalte Herz. Sie alle liebten nicht unmittelbar. Die Liebe wurde nicht unmittelbar Gegenliebe, ſondern wurde mit durch Andres herbeigeführt. Darum war das Glück der Liebe den Liebenden verſagt, ging nicht in Erfüllung.

Die Liebe kann auf vielfache Weiſe veranlaßt werden, und entſtehen. Was uns an Andern wohlgefällt, dies oder jenes, kann ſie anfachen. Das eigne Weſen eines Menſchen, ſeine Schönheit, Liebenswürdigkeit, ſeine Geſinnung, ſein Character kann uns für ihn einnehmen. Ehre und Muth kann Liebe erwecken, wie der Taucher und der Ritter Delorges zeigen. Alsdann geht die Liebe von einer andern Neigung, nicht unmittelbar von ſich ſelbſt aus. Aber ganz rein und ungetrübt iſt die Liebe

unmittelbar, indem sie keine andre Neigung zu ihrer Voraussetzung hat, sondern rein von sich selbst ausgeht. So liebt

„Ritter Toggenburg,"

und doch findet seine Liebe kein Gehör:

„Ritter, treue Schwesterliebe
„Widmet euch dies Herz.
„Fordert keine andre Liebe!
„Denn es macht mir Schmerz;
„Ruhig mag ich euch erscheinen,
„Ruhig gehen sehn.
„Eurer Augen stilles Weinen
„Kann ich nicht verstehn."

Im Geheimen hat die Geliebte schon eine andre Liebe im Herzen. Diese ist die himmlische Liebe, die sie die irdische Liebe nicht verstehen läßt. Die Liebe, die sie erwiedern will, ist treue Schwesterliebe, Nächstenliebe, christliche Liebe. Aber diese Liebe versteht der Ritter nicht, weil er von Herzen liebt, nicht aus Grundsatz. Er reißt sich von ihr los, weil er die Empfindung hat, daß sie seine Liebe nicht versteht, und nicht verstehen will. Er zieht fort nach dem heiligen Grabe, mit dem Liebesweh im Herzen, und mit dem Kreuze auf der Brust. Er zieht für dieselbe ewige Liebe in den Kampf, welcher die Geliebte sich im Stillen geweiht hat.

„Und ein Jahr hat er's getragen
„Trägt's nicht länger mehr,
„Ruhe kann er nicht erjagen,
„Und verläßt das Heer,
„Sieht ein Schiff an Joppe's Strande,
„Das die Segel bläht

„Schiffet heim zum theuern Lande,
„Wo ihr Athem weht.“

Aber ſelbſt die ewige Liebe, für die er ſtreitet, kann die ſeinige nicht ſtillen. Denn er kämpft nicht wirklich für ſie. Er geht nur deswegen in den Kampf, um ſeine Liebe zu beſchwichtigen, die himmliſche Liebe kann ihm daher die Ruhe nicht geben, die er ſucht. Ihn treibt nur die irdiſche Liebe, die ihn keine Ruhe finden läßt. Darum zieht's ihn wieder nach der Heimath hin; er pilgert zurück.

„Und an ihres Schloſſes Pforte
„Klopft der Pilger an,
„Ach! und mit dem Donnerworte
„Wird ſie aufgethan:
„Die ihr ſuchet, trägt den Schleier,
„Iſt des Himmels Braut.
„Geſtern war des Tages Feier
„Der ſie Gott getraut.“

Erſt nachdem die Geliebte für ihn verloren iſt, geht er in ſich; aber wieder um ſeiner Liebe willen.

„Da verläſſet er auf immer
„Seiner Väter Schloß,
„Seine Waffen ſieht er nimmer,
„Noch ſein treues Roß.
„Von der Toggenburg hernieder
„Steigt er unbekannt,
„Denn es deckt die edeln Glieder
„Härenes Gewand.“

„Und er baut ſich eine Hütte
„Jener Gegend nah,
„Wo das Kloſter aus der Mitte
„Düſtrer Linden ſah;
„Harrend von des Morgens Lichte
„Bis zu Abends Schein,

„Stille Hoffnung im Gesichte
„Saß er da allein,"

„Blickte nach dem Kloster drüben,
„Blickte Stunden lang
„Nach dem Fenster seiner Lieben,
„Bis das Fenster klang,
„Bis die Liebliche sich zeigte,
„Bis das theure Bild
„Sich in's Thal herunter neigte,
„Ruhig, engelmild."

Die Geliebte ist dem Himmel vermählt, aber darum läßt seine Liebe nicht nach. Das Ideal romantischer Liebe ist hoffnungslose Liebe, die ins Unendliche geht. Das Festhalten an der Neigung, und zugleich das Ergeben darein, ist rührend. Er ist schon getröstet, wenn er die Geliebte nur von Ferne sehen kann.

„Und dann legt' er froh sich nieder,
„Schlief getröstet ein,
„Still sich freuend, wenn es wieder
„Morgen würde seyn.
„Und so saß er viele Tage,
„Saß viel Jahre lang
„Harrend ohne Schmerz und Klage
„Bis das Fenster klang."

„Und so saß er, eine Leiche,
„Eines Morgens da.
„Nach dem Fenster noch das bleiche,
„Stille Antlitz sah."

Schiller scheint den Stoff der Ballade einer tyrolischen Sage zu verdanken. Diese Sage soll aus dem zwölften Jahrhundert herrühren. Damals gab es noch keine Schweiz, und die Grafschaft Toggenburg kam erst

ſpät durch ein Vermächtniß des letzten Grafen an die Eidgenoſſenſchaft. Die Gegend der Sage in Tyrol iſt Wolkenſtein. In der Nähe von Wolkenſtein lag Kloſter Wolkenwiegt, in welches das Fräulein ſich begeben hatte, nachdem Toggenburg mit dem Ritter von Wolkenſtein ins heilige Land gezogen war.

Es gibt noch eine andre Sage vom Grafen Toggenburg und deſſen Gemahlin Ida, welche in der Schweiz bekannt iſt, und von der man geglaubt hat, daß Schiller ſie vor Augen gehabt. Aber das iſt nicht wahrſcheinlich, weil ſie gar zu ſehr von der Schillerſchen Ballade abweicht, die mehr mit der Sage aus Tyrol zuſammenſtimmt. Auch am Rhein iſt die Sage bekannt, nur unter anderm Namen. Die Gegend am Rhein iſt Rolandseck, an deſſen Fuß Nonnenwörth im Rhein liegt. Die Sage geht nämlich, daß Roland, Kaiſer Karl's des Großen Neffe einſt von Ingelheim den Rhein hinunterzog, und in die Burg eines Ritters kam, der eine einzige Tochter hatte, Namens Hildegunde, und welche ſehr ſchön war. Roland mußte mit Karl gegen die Saracenen ins Feld ziehen, aber gelobte, Hildegunden zu ehlichen, wenn er in die Heimath zurückgekehrt ſeyn werde. Schon war ein Jahr verfloſſen, als ein Ritter mit der Nachricht in die Burg kam, daß Roland gefallen wäre. Die Botſchaft erſchütterte Hildegunden ſo ſehr, daß ſie ſich entſchloß, ins Kloſter auf dem Frauen- oder Nonnenwörth zu gehen. Der Biſchof des Sprengels kürzte das Probejahr ab, ſo daß ſie ſchon nach drei Monaten das Gelübde thun konnte. Bald darauf erſchien Roland wieder. Als er gehört, daß Hildegunde den Schleier genommen, warf er die Waffen von ſich, und baute ein

Kloſter auf dem Felſen, welcher ſeit der Zeit Rolandseck heißt. Da ſaß er Tage lang oben vor der Klauſe, und ſah auf Nonnenwörth herunter. Ertönte in aller Frühe die Meßglocke, ſo eilte er hinaus, den Chorgeſang der Jungfrauen zu hören. Alsdann glaubte er, unter all den andern Stimmen, Hildegundens Stimme vernehmen und unterſcheiden zu können. Erblickte er noch ſpät in der Nacht Licht in einer Zelle, ſo meinte er, Hildegunde betete für ihn. So verfloſſen mehrere Jahre. Einſtens, an einem trüben Herbſtmorgen ſah er auf dem Gottesacker ein Grab machen, und es flüſterte ihm zu, das Grab wäre für Hildegunden. Nachdem er deshalb ins Kloſter geſchickt hatte, erhielt er die Nachricht, daß ſeine Ahnung nur zu wahr geweſen. Er ſah, wie die Geliebte in die kühle Gruft verſenkt wurde, und hörte ihr Todtenlied ſingen. Das machte auch ſeinem Leben ſchnell ein Ende. Starr und todt ſaß er bald darauf in der Klauſe, die Augen nach dem Kloſter gewandt.

Eine ähnliche Sage findet ſich an der Ahr. Aber von Ritter Loggenburg unterſcheidet ſie ſich dadurch, daß nach vielen Leiden Ritter und Fräulein einander ehelichen. Es war im elften Jahrhundert, als der Erzbiſchof von Köln mit vielen Tauſenden nach dem heiligen Grabe zog. Unter dieſen war auch ein Ritter Adelbert, welcher lange Zeit um das Burgfräulein Sophie von Are geminnt hatte. Es hatte aber den Schein, daß das Fräulein ihn nicht wiederliebte, weshalb er in den Kampf zog, um wo möglich des Herzens Frieden zu gewinnen. Als er eben hinwegziehen wollte, fühlte Sophie, wie ſehr ſie ſich ſelbſt nicht verſtanden hatte.

Sie sah von der Warte ihrer Burg dem Zuge der Reisige nach, mit Thränen in den Augen. Als der Zug aus ihren Augen verschwunden war, fing sie laut an, zu weinen und zu schluchzen. Reue und Sehnsucht bestürmten ihr Herz unaufhörlich. So mancher Pilger kam aus dem Morgenlande, und sprach auf der Burg ein, aber von Ritter Adelbert wußte keiner Nachricht zu geben. Deshalb verließ sie endlich die Burg, und baute eine Klause, auf der Stelle, wo sie den Ritter zum erstenmal gesehen hatte. Dort lebte sie in Andacht und Gebet, blickte aber immer wieder auf den Weg hin woher der Geliebte wiederkehren sollte. Nach langem Harren und Hoffen wurde ihre Sehnsucht erfüllt. Eines Tags zur Frühlingszeit pochte ein Pilger leise an ihre Pforte. Es war Adelbert, welcher sie erblickend fast leblos den Pilgerstab aus der Hand fallen ließ. Sophie sank betäubt zu Boden. Aber auf die Leiden der Trennung folgten die hochzeitlichen Freuden. Dort wo sie sich wiederfanden, baute Adelbert eine Burg, Sophien- oder Saßenburg genannt, von welcher noch jetzt Trümmer stehen.

In Schillers Ballade und in diesen Sagen ist die Liebe die treue Liebe, die Liebe bis in den Tod. In der tyrolischen Sage liebt der Ritter ohne Hoffnung; in der Sage von Rolandseck verliert er sie; in der von Saßenburg wird die treue Liebe wirklich belohnt.

Solche irdische Liebe hält im Angesicht der himmlischen Liebe an sich fest, indem sie sich nicht zu dieser erhebt. Wie früher das böse Gewissen sich selbst bestrafte, verzehrt sich die irdische Liebe hier an der himmlischen. Wer diese himmlische Liebe im Gemüthe

trägt, wer Gott im Herzen hat, den ficht keine irdiſche Liebe an. Dieſe höhere Liebe drückt

„der Gang nach dem Eiſenhammer"

aus.

„Ein frommer Knecht war Fridolin
„Und in der Furcht des Herrn
„Ergeben der Gebieterin,
„Der Gräfin von Savern.
„Sie war ſo ſanft, ſie war ſo gut,
„Doch auch der Launen Uebermuth
„Hätt' er geeifert zu erfüllen,
„Mit Freudigkeit, um Gottes willen."

Die Furcht des Herrn iſt der Weisheit Anfang. Wer nicht gelernt hat, zu gehorchen, der wird auch ſchwerlich gebieten und befehlen lernen. Befehlen und gehorchen ſetzt beides das Geſetz voraus. Befehlen dürfen wir nur im Zeugniß des Geſetzes, was uns dazu berechtigt. Ebenfalls dürfen wir nur gehorchen, wenn Kraft des Geſetzes befohlen wird, müſſen gehorſam ſeyn um des Geſetzes und der Pflicht willen. Da der Grund des Geſetzes Gott ſelbſt iſt, müſſen wir um Gottes willen gehorchen. Dies iſt der Gehorſam Fridolins.

„Drum vor dem ganzen Dienertroß
„Die Gräfin ihn erhob;
„Aus ihrem ſchönen Munde floß
„Sein unerſchöpftes Lob.
„Sie hielt ihn nicht als einen Knecht,
„Es gab ſein Herz ihm Kindesrecht;
„Ihr klares Auge mit Vergnügen
„Hing an den wohlgeſtalten Zügen."

Das ſah Robert der Jäger mit ſchelen Augen an, und dachte ihn zu verderben. Er ſuchte Argwohn zu erregen im Herzen des edlen Grafen, aber hütete ſich wohl, die Gräfin ſelbſt verdächtig zu machen. Hinterliſtig fing er zu ſeinem Herrn an: Fridolin, der Blonde, und nicht häßlich von Geſtalt, habe nur Augen für die Gräfin. Er, ein geborner Knecht, wagte es, ſeine Wünſche zur Gebieterin zu erheben. Sogar Verſe habe er gemacht, in welchen er um Gegenliebe gefleht. Aber ſanft und mild, wie die Gräfin wäre, hätte ſie, gewiß aus Mitleid, die Sache ihrem Gemahl verſchwiegen. Alſo doch Mitleid — wenn auch keine Liebe. Aber Mitleid iſt ſchon Intereſſe — das hätte ſie ihrem Gemahl nicht verſchweigen dürfen!

Der Graf reitet voll Zorn ins nahe Holz, nach dem Eiſenhammer. Er winkt zweien Knechten, und ſpricht zu denſelben:

„Den Erſten, den ich ſende her,
„Und der euch alſo fragt:
„Habt ihr befolgt des Herren Wort?
„Den werft mir in die Hölle dort,
„Daß er zu Aſche gleich vergehe,
„Und ihn mein Aug' nicht weiter ſehe."

Darauf muß Fridolin nach dem Eiſenhammer, und die Knechte fragen, ob des Herrn Wille geſchehen ſey. Ehe er aber geht, holt er die Befehle ſeiner Gebieterin ein. Dieſe würde gern in die Meſſe gehen, wenn nur ihr Sohn nicht krank darnieder läge. Deshalb entläßt ſie ihn mit den Worten:

„So gehe denn, mein Kind, und ſprich
„In Andacht ein Gebet für mich,

„Und denkst du reuig deiner Sünden,
„So laß auch mich die Gnade finden."

Er hat noch nicht das Ende des Dorfs erreicht, als die Glocke zum Sakrament und Gebet läutet. Er tritt ins Gotteshaus, fromm zu sich selbst sprechend:

„Dem lieben Gotte weich nicht aus,
„Find'st du ihn auf dem Weg."

Aber das Haus ist noch leer — es ist gerade Erntezeit, und alles auf dem Felde beschäftigt. Kein Chorgehülfe ist noch erschienen. Deshalb macht er den Sakristan und Ministrant, und eilt nach vollbrachter heiliger Handlung zum Eisenhammer. Unterdeß hat der Graf Robert den Jäger nachgeschickt, um zu sehen, ob die Knechte seinen Befehl auch ausgeführt. Wie Fridolin deshalb fragt, antworten sie ihm, auf den Schlund des Ofens deutend:

„Der ist besorgt und aufgehoben;
„Der Graf wird seine Diener loben."

Fridolin kehrt mit dieser Antwort zu seinem Herrn zurück, der kaum seinen Augen traut, und deshalb fragt:

„Unglücklicher! Wo kommst du her?
„Vom Eisenhammer." Nimmermehr!
„So hast du dich im Lauf verspätet?"
„Herr, nur so lang, bis ich gebetet."

Da entsetzt sich der Graf, es überläuft ihn kalt, indem er an Robert den Jäger denkt.

„Und gütig, wie er nie gepflegt,
„Nimmt er des Dieners Hand,
„Bringt ihn der Gattin, tiefbewegt,
„Die nichts davon verstand:
„Dies Kind, kein Engel ist so rein,
„Laßt's eurer Huld empfohlen seyn!

„Wie ſchlimm wir auch berathen waren,
„Mit dem iſt Gott und ſeine Scharen."

Ein deutſches Sprichwort ſagt: wer andern eine Grube gräbt, fällt ſelbſt hinein. Das erſchöpft aber den Inhalt der Ballade nicht. Solche moraliſche Nutzanwendungen und Sentenzen ſind wenig poetiſch. Der Sinn iſt: wer den Willen Gottes thut, mit dem iſt Gott; wer Gott nicht fürchtet, den richtet Gott.

Dieſe Sage kommt unter mannigfachen Formen vor. In den alten franzöſiſchen Fabliaux und Mönchslegenden wird bald Aegypten als das Land der Sage angegeben, bald Conſtantinopel als der Ort derſelben. Schiller hat ſie nach Savern oder Zabern verlegt, vielleicht nach einem vorgefundnen Stoff. Aber einen Grafen von Savern hat es nie gegeben; das iſt Schillers Erfindung. Entweder iſt es in den Fabliaux der König von Aegypten, oder der Großherr und Kaiſer in Conſtantinopel, dem die Begebenheit auf die eine oder andre Weiſe wiederfahren ſeyn ſoll. In Aegypten geht ſie anders vor ſich, als in Conſtantinopel. Dort iſt es ein von dem König angenommenes Kind, welches der Hofmeiſter in die Gefahr bringt, auf Befehl des Königs von einem Förſter im Walde verbrannt zu werden. Aber anſtatt des Kindes wird der Hofmeiſter ſelbſt verbrannt. Hier iſt es ein von Korſaren geraubter Jüngling aus Corfu, Namens Lamprino, der an den Kaiſer Selim als Sclave verkauft wird, und ſich nach vielen Drohungen und Verſprechungen ſcheinbar zum Islam bekennt. Der Sultan hat eine Geliebte, ebenfalls ein geraubtes Kind, Camulia, in welcher Lamprino ſpäter ſeine Schweſter erkennt. Der Kaiſer übergibt ſie dem

Lamprino, um ſie zu hüten. Dies verdrießt Zelim, den geheimen Kämmerer des Sultans, welcher ihm deshalb nicht wohl will, und ihn zu ſtürzen ſucht, indem er ihn eines verbotnen Umgangs mit Camulia beſchuldigt. Deswegen erzürnt, ſendet der Kaiſer den Lamprino zum Löwenzwinger, nachdem er dem Löwenwärter den Befehl ertheilt, den erſten, welcher kommen und fragen werde, ob ſein Befehl vollzogen worden, den Löwen vorzuwerfen. Lamprino wird nach dem Zwinger geſchickt, und ſein Unglück ahnend, geht er in ein nahes Wäldchen, um wegen ſeines ſcheinbaren Abfalls vom Chriſtenthum um Verzeihung und Gnade zu Gott zu beten. Zelim kann es nicht erwarten, Lamprino von den Löwen zerriſſen zu ſehen, und geht deshalb demſelben nach. Da er früher als Lamprino ankommt, wird er in den Zwinger geworfen, und von den Thieren zerriſſen.

Eine andre, mehr mit Schillers Ballade übereinſtimmende Erzählung findet ſich in Polychreſt Meletaons Tugendſchule. Hier ſind es zwei Brüder, Theophilus und Criſpinus, Söhne eines Griechen Theodoſius. Dieſer hatte ſeine Kinder ermahnt, eher alles andre zu laſſen, als Gott, den Herrn. Auch ſollten ſie nie vor einer geöffneten Kirche vorbei gehen, ſondern hineingehen, und andächtig zu Gott beten. Conſtantinopel wurde bald darauf von den Türken erobert. Theodoſius verlor das Leben, und ſeine Söhne kamen in die Gefangenſchaft eines Türken Shemet. Dieſer will ſie vom Chriſtenthum abwendig machen, aber lange vergebens, bis er mit dem Tode droht. Nur Theophilus will lieber den Tod leiden, als ſeinem Glauben entſagen, was er ſeinem Bruder in Gegenwart

Shemets eröffnet, der ihm deshalb bittere Vorwürfe macht, und zu ihm sagt: du sollst erfahren, wie gut es deinem Bruder Crispinus, und wie schlimm es dir ergehen wird. Darauf ging er nach seiner Ziegelhütte, die ein Renegat unter Aufsicht hatte, welchem er befahl, den Sclaven, den er Morgen senden, und welcher ihn fragen werde, ob sein Wille vollbracht worden, in den glühenden Ofen zu werfen. Den andern Morgen früh ging Theophilus arglos nach der Hütte, wie der Türke ihm befohlen, um den Aufseher zu fragen, ob er gethan, wie ihm geheißen worden. Als er vor der Michaeliskirche vorbeikam, fing eben der Gottesdienst an. Er ging in die Kirche hinein, eingedenk der Ermahnungen seines Vaters, um ein Vaterunser zu beten. Inbrünstig flehte er zu Gott, daß er ihn stärken möchte, im Fall er für seinen Glauben, welchem er getreu bleiben wollte, den Tod erleiden müßte. Unterdeß war eine geraume Zeit lang vergangen. Shemet wollte schnell wissen, ob Theophilus auch wirklich so fest gestorben wäre, als er sich bisher muthig gezeigt. Deshalb sandte er den Crispinus nach der Hütte, der nun anstatt des Theophilus von dem Renegaten in den Ofen geworfen, und zu Asche verbrannt wurde. Wie darauf Theophilus zurückkam, entsetzte sich Shemet sehr, und änderte seine Gesinnung, indem er ein Christ wurde, und mit Theophilus nach Venedig entfloh, dem er sein ganzes Vermögen hinterließ.

Die Erzählung, welche der Schillerschen Ballade am nächsten kommt, findet sich bei Pelbart in dessen Predigtsammlung. Ein Jüngling, heißt es daselbst, der in die Welt ging, bekam von seinem Vater folgende gute

Lehren auf den Weg: Er ſollte fleißig in die Kirche gehen; die böſen Geſellſchaften meiden und ſich in der Leute Weiſe richten und ſchicken. Auf ſeiner Wanderung kam er bald an eines Königs Hof, hielt ſich brav, und war deshalb wohl gelitten. Andre mißgönnten ihm dies, und verläumdeten ihn deshalb beim König, daß er mit der Königin buhlte. Sie gaben dem König den Rath, ihn in einem Kalkofen verbrennen zu laſſen. Er möchte aber zuvor den Kalkbrenner davon unterrichten, damit es kein Aufſehn machte. Morgen zu einer beſtimmten Zeit ſollte er ihn zu demſelben hinſchicken, und fragen laſſen, ob er gethan, was der König befohlen habe. Der Jüngling wird darauf nach dem Kalkofen geſandt, ſieht aber auf dem Wege eine Kirche offen, erinnert ſich der Ermahnungen ſeines Vaters, geht hinein, und hört die Predigt ganz aus. Während der Zeit geht derjenige, welcher ihn verläumdet, nach dem Kalkofen hin, und fragt, ob des Königs Befehl geſchehen ſey, worauf ihn der Kalkbrenner ergreift und in den Ofen wirft. Aber daraus hat der König des Jünglings Unſchuld erſehen, und ihn von da an ſehr lieb und werth gehalten.

Schiller mag nun dieſe oder jene Erzählung vor Augen gehabt haben, ſo viel iſt gewiß, daß er manches glücklich für ſeinen Zweck geändert hat. Schiller und Goethe unterhielten ſich darüber, daß ſie ihre Balladenhelden elementariſch ausgeſtattet hätten. Schiller ſchrieb an Goethe, daß er ſich im Gange nach dem Eiſenhammer das Feuerelement habe vindiciren wollen, nachdem er früher in den Kranichen die Luft, im Taucher und in Hero und Leander das Waſſer bereiſt habe. Davon

erwähnt er nichts, wo er den Stoff zur Ballade hergenommen hat. Goethen ſagte er blos, daß der Zufall ihm den Stoff zugeführt habe, und derſelbe ein recht artiges Thema ſey.

Demuth.

Die irdiſche Liebe und Neigung, die ſich nicht zu der himmliſchen Liebe erhob, verzehrte ſich ſelbſt. Ihre höhere Beſtimmung iſt, dieſe Liebe in ſich aufzunehmen, und davon erfüllt zu werden. Nach ihrem wahren Inhalt iſt ſie der göttliche Wille, welcher in der Welt thätig und wirkſam iſt. Die irdiſche Neigung, die blos menſchliche Neigung muß eins mit der göttlichen Liebe, der menſchliche Wille eins mit dem göttlichen Willen ſeyn. Denn dieſer iſt der Grund des Geſetzes und aller Ordnung in Natur und Menſchenleben. Die Einheit und Uebereinſtimmung des Menſchen mit dem göttlichen Willen in Geſinnung und Handlung, iſt Demuth.

Demüthig iſt der Menſch nur, wenn er ſeinen Eigenwillen aufgibt, und ſich ſelbſt bezwingt. Dies iſt ohne Kampf nicht wohl möglich, und iſt ein ſchwerer Kampf. Der Menſch iſt ſein eigner, ärgſter Feind, und muß kämpfen, wenn er ſich bezwingen ſoll. Dies iſt

„der Kampf mit dem Drachen,"

welchen jeder Menſch mehr oder weniger zu beſtehen hat.

Ein Drache hat ſich in der Nähe einer Gnadencapelle gelagert. Aehnlicher Weiſe nimmt der Eigenwille des Menſchen auch wohl neben dem göttlichen Willen Platz. Mehrere Pilger ſind ſchon ein Opfer ihres frommen Sinnes geworden. Auch ſind fünf Ritter des Ordens im Kampfe mit dem Drachen gefallen. Der Fürſt unterſagt deshalb den Kampf, worüber ein junger Ordensritter tiefen Schmerz empfindet. Das Verbot, nicht in den Kampf ziehen zu dürfen, feuert ſeinen Muth nur deſto mehr an. Seine Ordensbrüder waren unbedachtſam in den Kampf gezogen. Darum glaubte er, den Sinn und Willen des Geſetzes nicht zu übertreten, ſondern vielmehr zu erfüllen, wenn er mit Bedacht in den Kampf gehen würde. Er bat um Urlaub nach der Heimath, und verfertigte daſelbſt ein dem Drachen ähnliches Bild, um ſein Roß und ſeine Doggen an den Anblick deſſelben zu gewöhnen, und abzurichten. Nachdem ſich der Mond dreimal erneut, hatten die Thiere ſich gewöhnt, worauf er zurückkehrte, um den Drachen in ſeinem Lager aufzuſuchen. Ehe er aber den Kampf anfing, kniete er bei der Capelle vor dem Chriſtuskinde hin, und empfahl Gott ſeine Seele. Nach hartem Kampf fiel der Drache wirklich, und der Ritter kam unter dem Jubel des Volks hoch zu Roß bei dem Kloſter an. Er trat beſcheiden vor den Meiſter hin, und ſprach zu ihm, daß er ſeine Ritterpflicht gethan hätte, da er den Drachen getödtet, und der Weg zum Gnadenbilde nun wieder frei wäre.

„Doch ſtrenge blickt der Fürſt ihn an
„Und ſpricht: Du haſt als Held gethan;
„Der Muth iſt's, der den Ritter ehret,

„Du haſt den kühnen Geiſt bewähret,
„Doch ſprich! was iſt die erſte Pflicht
„Des Ritters, der für Chriſtum ficht,
„Sich ſchmücket mit des Kreuzes Zeichen?
„Und alle rings herum erbleichen.
„Doch er, mit edelm Anſtand, ſpricht
„Indem er ſich erröthend neiget:
„Gehorſam iſt die erſte Pflicht,
„Die ihn des Schmuckes würdig zeiget.“
„Und dieſe Pflicht, mein Sohn, verſetzt
„Der Meiſter, haſt du frech verletzt.
„Den Kampf, den das Geſetz verſaget,
„Haſt du mit frevlem Muth gewaget!“

Das böſe Gewiſſen, den Kampf gegen den ausdrücklichen Willen des Geſetzes beſtanden zu haben, macht ihn erröthen. Er muß ſich ſelbſt geſtehn, daß Gehorſam die erſte Pflicht iſt, welche er frech verletzt hat. Wenn er auch den Drachen überwunden, ſo hat er doch ſich ſelbſt nicht bezwingen können. Aber dennoch verlangen die Ordensbrüder, daß man ſeine Heldenſtirne krönen ſoll, was der Meiſter verweigert, und ihn ermahnt, daß er, ob wohl er den Drachen erlegt, und dem Volke ein Gott geworden ſey, doch einen ſchlimmeren Wurm in ſeinem Herzen geboren habe, als den Drachen, den er erſchlagen:

„Muth zeiget auch der Mameluck
„Gehorſam iſt des Chriſten Schmuck!
„Denn, wo der Herr in ſeiner Größe
„Gewandelt hat in Knechtes-Blöße,
„Da ſtifteten, auf heil'gem Grund,
„Die Väter dieſes Ordens Bund,
„Der Pflichten ſchwerſte zu erfüllen,
„Zu bändigen den eignen Willen!
„Dich hat der eitle Ruhm bewegt;

„Drum wende dich aus meinen Blicken!
„Denn wer des Herren Joch nicht trägt,
„Darf ſich mit ſeinem Kreuz nicht ſchmücken."

Bei dieſen Worten bricht die Menge tobend aus, und alle Brüder flehen um Gnade:

„Doch ſchweigend blickt der Jüngling nieder;
„Still legt er von ſich das Gewand
„Und küßt des Meiſters ſtrenge Hand,
„Und geht. Der folgt ihm mit dem Blicke,
„Dann ruft er liebend ihn zurücke,
„Und ſpricht: Umarme mich, mein Sohn!
„Dir iſt der härt're Kampf gelungen.
„Nimm dieſes Kreuz! es iſt der Lohn
„Der Demuth, die ſich ſelbſt bezwungen.

Erſt wenn der Menſch auf den Eigenwillen verzichtet, und den Willen Gottes thut, iſt er wirklich frei. Er iſt, was er ſeyn ſoll, indem er ſeinen Willen dem göttlichen Willen unterordnet. Mit dem Eigenwillen gibt er nur den natürlichen Willen auf, nicht den Willen als ſolchen. Was darauf geht, iſt eben der Eigenwille des Subjects, nicht der wirkliche Wille, der Geiſt, welcher lebendig macht. Erſt wenn der Menſch ſich ſelbſt bezwingt, erwacht er zum geiſtigen Leben. Alsdann iſt er in Einheit mit ſeinem Weſen der Geiſt ſelbſt. Aus der Aufopferung des natürlichen Willens geht erſt die wirkliche Freiheit des Geiſtes hervor.

Dieſe Romanze iſt aus dem Studium der Geſchichte des Malteſerordens hervorgegangen, welche Schiller machte, um die Belagerung Maltas durch die Türken am Ende des ſechzehnten Jahrhunderts und die tapfere Gegenwehr der Beſatzung von St. Elmo in einem Trauerſpiele zu verherrlichen. Er wollte darin den Ge-

horſam gegen das Geſetz als die ſchönſte Tugend des chriſtlichen Ritterthums hervorheben und darſtellen. Er vollendete aber wirklich nur eine Scene von dieſem Trauerſpiel. Der Stoff der Ballade ſelbſt iſt eine wahre Begebenheit, welche von den Schriftſtellern dieſes Ordens faſt übereinſtimmend erzählt wird. Am reinſten haben ſie Boſin und Vertot d'Auboeuf aufbewahrt. „In den Jahren 1323 bis 1340, erzählen ſie, war Helion de Villeneuve Großmeiſter des Ordens. Der Geiſt der Liebe und Klugheit bewog ihn, den Rittern bei Verluſt des Ordenskleides den Kampf mit einer Schlange oder einem Krokodil zu unterſagen, einer Art Amphibie, die ſich in Moräſten und am Ufer der Flüſſe aufhielt. Dies Thier war von ungeheurer Größe, und bereitete den Einwohnern großes Elend, von welchen es mehrere verſchlungen hatte. Der Zufluchtsort des Thiers war eine Höhle unweit eines Sumpfes am Fuß des Berges St. Stephan, zwei Meilen von Rhodus. Die Höhle war hoch in einen Felſen geſprengt, und die Gegend, wo der Drache ſich aufhielt, hieß der Unglücksweg. Aus dieſer Höhle ſtürzte das Thier hervor, und verſchlang, was es ergreifen konnte, Thiere und Menſchen. Mehrere Ritter waren, ohne daß einer von dem andern wußte, einzeln aus der Stadt gezogen, um das Ungeheuer zu tödten. Aber keinem war die That gelungen, alle waren ausgeblieben, weshalb der Großmeiſter das Verbot erlaſſen hatte. Ein provenzaliſcher Ritter, Namens Dieudonné von Gozon hielt es für einen Schimpf, daß keiner das Ungethüm weiter zu bekämpfen wagte. Er beſchloß, gegen das Verbot des Ordensoberhauptes, entweder zu ſterben, oder die Inſel von

dem Drachen zu befreien. Deshalb ging er auf eine Zeit lang nach Frankreich in das Schloß Gozon in Languedoc zurück. Er hatte nämlich bemerkt, daß die Schlange keine Schuppen unter dem Bauche hatte, und darauf baute er seinen Plan. Er ließ ein Bild des Drachen von Holz und Pappe verfertigen, und richtete darauf seine beiden Doggen ab, während er selbst zu Pferde mit den Waffen angethan, Uebungen anstellte. Diese Uebungen dauerten mehrere Monate lang fort, und der Ritter kehrte, als seine Doggen genugsam abgerichtet waren, nach Rhodus zurück. Hier angekommen ließ er seine Waffen heimlich nach einer Kirche bringen, welche auf dem Berge St. Stephan gelegen war, und ging alsdann selbst dahin, von zwei Knappen begleitet. Er trat in die Kirche, und legte, nachdem er sich Gott befohlen hatte, die Waffen an, stieg zu Roß, und befahl seinen Knappen, daß sie, wenn er im Kampf umkommen würde, nach Frankreich zurückkehren, aber wenn sie bemerkten, daß er entweder verwundet worden, oder die Schlange getödtet wäre, zu ihm kommen sollten. Hierauf ritt er den Berg hinab, rechts nach dem Sumpfe und der Höhle der Schlange hin, die auf sein Geschrei mit funkelnden Augen und offenem Rachen herbeischoß, um ihn zu verschlingen. Der Ritter gab dem Ungeheuer vergebens einen Lanzenstoß. Er wollte nochmals zustoßen, aber da bäumte sich das Roß, welches schaudernd vor dem Gezisch und dem stinkenden Hauche nicht vorwärts zu bringen war, und zur Seite sprang. Ohne zu erschrecken, sprang Gozon herab, griff mit dem Schwerte in der Hand die Schlange an, und brachte dem Ungeheuer mehrere Stöße bei, die aber nicht durch

die Schuppen drangen. Es warf ihn mit einem Schlage zu Boden, und würde ihn sicherlich verschlungen haben, wenn die beiden Doggen dasselbe nicht mit grimmigen Bissen zerfleischt hätten. Von diesen unterstützt, raffte er sich auf, und stieß dem Ungethüm das Schwert in den Leib, welches auf ihn niederfiel, und ihn gewiß erstickt haben würde, wären nicht die beiden Knappen zu seiner Rettung herbeigeeilt. Er war ohnmächtig geworden, und sie hielten ihn für todt, indem sie ihn mit großer Mühe unter der Schlange hervorzogen. Doch öffnete er seine Augen wieder, nachdem sie ihm Wasser in's Gesicht gesprützt hatten.

Als man in der Stadt den Kampf mit dem Ungeheuer, und dessen Tod erfahren hatte, strömte eine Menge Einwohner dem Ritter entgegen. Im Triumph führten ihn seine Mitgenossen zum Großmeister in den Pallast; aber dieser fragte ihn mit Blicken voll Unwillens, zu seiner und aller Bestürzung, ob er nicht das Verbot gekannt hätte, welches wider den Kampf mit dem Drachen gegeben worden, und ob er glaubte, dasselbe ungestraft habe verletzen zu können? Der Großmeister ließ ihn auf der Stelle in's Gefängniß werfen, und versammelte den Rath, in welchem er vorstellte: der Orden müßte einen Ungehorsam auf das strengste bestrafen, welcher für denselben gefährlicher werden könnte, als Schlangen die Menge. Er stimmte laut dafür, daß dem Ritter der Sieg über den Drachen zum Verderben gereichen sollte. Aber der Rath brachte es zuletzt dahin, daß ihm nur das Ordenskleid genommen wurde.

Nach überstandner Strafe wurde der Großmeister

wieder ſanft und gütig für den Ritter geſtimmt. Er wußte es ſo zu machen, daß man ihn um Gnade bat, die er freiwillig geſchenkt hätte, wenn er nicht Haupt des Ordens geweſen wäre. Die Comthure baten nämlich für den Ritter, worauf dieſer das Kleid wieder erhielt, und mit Wohlthaten überhäuft wurde. Der Großmeiſter verlieh ihm reiche Comthureien, und machte ihn zum Statthalter der Inſel. Nach deſſen Tod wurde er zum Großmeiſter erwählt, und gab ſich ſelbſt ſeine Stimme in der Wahlverſammlung, indem er ſagte, daß er keinen beſſern wüßte, der in dieſen gefährlichen Zeiten dem wichtigen Amte vorſtehen könnte. Auf ſeinem Grabmal las man die Worte: „**Draconis extinctor.**“

Schiller ſchrieb an Goethe, daß er in dieſer Romanze den chriſtlichen, mönchiſch-ritterlichen Sinn darzuſtellen geſucht, und es ihm lieb ſeyn würde, wenn er denſelben getroffen hätte. Er wünſchte nur, daß er die disparaten Momente dieſer Dichtung in ein harmonirendes Ganze gebracht hätte, weil er alsdann ſeine Aufgabe wirklich gelöſt haben würde. Die Erzählung des Ritters wäre zwar etwas lang ausgefallen, aber doch das Detail nöthig geweſen, indem es ſich nicht wohl habe trennen laſſen.

Wer ſich ſelbſt bezwingt, iſt ein Held, wie

„**Graf Eberhard, der Greiner,**
von Würtemberg,“

der kann auch andre bezwingen. Denn er will, was der allgemeine Zweck und Wille iſt.

„Ihr — Ihr, dort außen in der Welt,
„Die Naſen eingeſpannt!

„Auch manchen Mann, auch manchen Held,
„Im Frieden gut, und ſtark im Feld
„Gebar das Schwabenland."

Ulerich, des Grafen Bube, hatte die Reutlinger angegriffen, und war gepantſcht nach Haus gekommen. Der alte Graf ſchnitt ein falſch Geſicht, und der junge konnte ihn vor Scham nicht anſehen, und aufſehen. Er weinte Thränen vor Grimm, und brannte vor Begier, den Schaden auszuwetzen. Auch entſpann ſich bald wieder Fehde, und er ging mit Löwenmuth in die Schlacht. Aber ein Säbelhieb traf ihn ſchwer:

„Beſtürzung hemmt des Sieges Bahn,
„Laut weinte Feind und Freund —
„Hoch führt der Graf die Reiter an:
„Mein Sohn iſt wie ein andrer Mann.
„Marſch! Kinder! in den Feind!

Er überwindet augenblicklich den Schmerz und kämpft weiter, indem er die Feinde ſchlägt, daß ſie kreuz und quer davon laufen. Die Hörner erſchallen nach dem Siege, und alles ſingt bei Tanz und Wein.

„Doch unſer Graf — was thät er itzt?
„Vor ihm der todte Sohn.
„Allein in ſeinem Zelte ſitzt
„Der Graf, und eine Thräne blitzt
„Im Aug' auf ſeinen Sohn."

Nach vollbrachtem Kampf und Sieg weint der Vater um den gefallnen Sohn. Er war ſtark genug, ſo lange die Schlacht unentſchieden war, ſein väterliches Gefühl zurück zu halten. Aber nun ſtrömt daſſelbe von Thränen über. Er verläugnete nicht unnatürlich ſein Gefühl, ſondern war, ſo lange es galt, ein Mann, Herr

seiner selbst. Nachher ergibt er sich demüthig in sein Schicksal.

Diese Macht des Willens erlangt der Mensch nur dadurch, daß er in der Welt gelernt hat, zu gehorchen, oder zu wollen und zu thun, was allgemein recht und vernünftig ist. Indem er seine Subjectivität in der Welt abarbeitet, und sich objectivirt, wird ihm das Rechte und Wahre zur andern Natur, zur Gewohnheit, und er gewinnt es lieb. Was Gott und die Welt von ihm verlangt, nach allgemein vernünftigen Gesetzen, wird seine eigne Neigung und Empfindung, die mit der Gesinnung, mit der That und Handlung übereinstimmt. Die unmittelbare Empfindung dieser Einheit ist Gehorsam und Demuth vor Gott.

Ein solcher Mann, dessen Herz voll Demuth ist, war

„der Graf von Habsburg,"

nachher erwählter Kaiser des Römischen Reichs. Rudolph von Habsburg saß in Aachen beim Krönungsmahle, umgeben von den sieben Wählern, den Churfürsten, und freute sich gemeinsam mit dem Volke, daß nun die kaiserlose, schreckliche Zeit vorüber sey. Ein Richter ist nun wieder auf Erden. Aber eins vermißte er in all der Pracht und Herrlichkeit, nämlich den Sänger, der ihm mit süßem Klange das Herz bewegte, und ihn mit göttlich erhabenen Lehren erquickte. So hatte er's von Jugend auf gehalten, und er wollte nicht, was er als Ritter gepflegt, als Kaiser entbehren.

Und der Sänger im langen Talar trat in den Kreis der Fürsten, das Haupt silberweiß. Er schlug mächtig in die Saiten und sang: „Einst ritt ein edler

Held, ein Graf, den flüchtigen Gemsbock zu jagen. Als er auf eine Au geſprengt kam, hörte er von Ferne ein Glöcklein erklingen. Ein Prieſter kam mit dem Leibe des Herrn, und der Meßner ſchritt voran. Eben wollte er einem ſterbenden Manne die Himmelskoſt bringen:

„Und der Graf zur Erde ſich neiget hin,
„Das Haupt mit Demuth entblößet,
„Zu verehren mit gläubigem Chriſtenſinn,
„Was alle Menſchen erlöſet.“

Aber ein Bach, durch welchen der Prieſter hindurch mußte, war zum ſtrömenden Gießbach angeſchwellt, und hatte den Steg weggeriſſen. Er zog ſchon die Schuhe von den Füßen, um durch denſelben hindurch zu waten:

„Da ſetzt ihn der Graf auf ſein ritterlich Pferd,
„Und reicht ihm die prächtigen Zäume,
„Daß er labe den Kranken, der ſein begehrt,
„Und die heilige Pflicht nicht verſäume.“

Unterdeß jagte der Graf auf ſeines Knappen Thier weiter. Der Prieſter brachte ihm darauf das Roß mit Dank zurück:

„Nicht wolle das Gott, rief mit Demuthſinn
„Der Graf, daß zum Streiten und Jagen
„Das Roß ich beſteige förderhin,
„Das meinen Schöpfer getragen!
„Und magſt du's nicht haben zu eignem Gewinnſt,
„So bleibt es gewidmet dem göttlichen Dienſt
„Denn ich hab' es dem ja gegeben,
„Von dem ich Ehre und irdiſches Gut
„Zu Lehen trage, und Leib und Blut,
„Und Seele, und Athem, und Leben.“

„So mög' auch Gott, der allmächtige Hort,
„Der das Flehen der Schwachen erhöret,

„Zu Ehren euch bringen hier und dort,
„So wie ihr jetzt ihn geehret.
„Ihr seyd ein mächtiger Graf, bekannt
„Durch ritterlich Walten im Schweizerland;
„Euch blühen sechs liebliche Töchter.
„So mögen sie, rief er begeistert aus,
„Sechs Kronen euch bringen in euer Haus
„Und glänzen die spätsten Geschlechter."

„Und mit sinnendem Haupt saß der Kaiser da,
„Als dächt er vergangener Zeiten;
„Jetzt, da er dem Sänger in's Auge sah,
„Da ergreift ihn der Worte Bedeuten.
„Die Züge des Priesters erkennt er schnell,
„Und verbirgt der Thränen stürzenden Quell
„In des Mantels purpurnen Falten.
„Und alles blickte den Kaiser an,
„Und erkannte den Grafen, der das gethan
„Und verehrte das göttliche Walten."

Rudolphs Seele ist von himmlischer Liebe erfüllt. Er ist in seinem Gemüthe eins mit dem göttlichen Wesen und Willen, und empfindet die Einheit, die der Geist ist, als die Wahrheit selbst. Diese Empfindung ist religiöse Empfindung, die aus dem Glauben hervorgeht, durch Gehorsam und Demuth.

Schillers Studien zum Wilhelm Tell mögen diese Ballade veranlaßt haben. Er gibt als seine Quelle Aegidius Tschudi an, welcher ein Chronicon helveticum schrieb. Tschudi erzählt: „Graf Rudolph von Habsburg, nachher König, ritt mit seinen Dienern auf die Jagd; als er mit seinem Pferd allein auf eine Au geritten kam, hörte er eine Schelle klingeln. Er ritt durch das Gesträuch dem Getöne nach, um zu erfahren, was dies wäre. Da fand er einen Priester mit

dem hochwürdigen Sakrament, und den Meßner, welcher ihm die Glocke vortrug; Rudolph ſtieg vom Pferd, kniete nieder, und bezeigte dem Sakrament ſeine Ehrfurcht. Es war aber an einem Waſſer, und der Prieſter ſtellte das heilige Sakrament neben ſich hin. Er fing an, ſeine Schuhe auszuziehen, indem er den Bach durchwaten wollte, welcher hoch angeſchwollen war: denn das Waſſer hatte den Steg weggeſchwemmt. Der Graf fragte den Prieſter, wo er hin wolle? Dieſer antwortete: ich trage das heilige Sakrament zu einem Siechen, der in großer Krankheit liegt, und da ich an das Waſſer komme, iſt der Steg weggeriſſen, muß alſo hindurchwaten, damit der Kranke nicht länger warte.

Da ließ Graf Rudolph den Prieſter mit dem hochwürdigen Sakrament auf ſein Pferd ſteigen, und zum Kranken eilen. Bald kam einer von des Grafen Diener; er beſtieg deſſen Pferd, und jagte weiter.

Wie nun der Prieſter mit dem Pferde zurückkam, rühmte er des Grafen Tugenden, und dankte ihm für die Gnade, die er ihm erzeigt hatte. Da ſprach Graf Rudolph: das wolle Gott nimmer, daß ich, oder einer meiner Diener je das Pferd wieder beſteigen ſollte, welches meinen Herrn und Schöpfer getragen hat. Dünkt Euch, daß Ihr's mit Gott und Recht nicht haben mögt, ſo behaltet es zum Gottesdienſt. Denn ich hab's dem gegeben, von dem ich Seel, Leib, Ehre und Gut zum Lehn habe. Der Prieſter ſagte: Herr, Gott wolle Euch Ehre und Würdigkeit hier und dort ewig angedeihen laſſen.

Rudolph ritt am folgenden Morgen in ein Kloſter.

Hier ſagte ihm die Kloſterfrau: das wird der allmächtige Gott Euch und Euren Nachkommen wieder geben, und Ihr ſollt wiſſen, daß Ihr und Eure Nachkommen in höchſte zeitliche Ehre kommen werdet.

Nachher wurde der Prieſter Kaplan des churfürſtlichen Erz-Biſchofs von Mainz, und rühmte dieſem und auch andern Herrn den Grafen Rudolph von ſolcher Mannheit und Tugend, daß ſein Name im ganzen Reich allgemein bekannt wurde; daß er hernach zum Römiſchen König erwählt ward.

So weit Tſchudi: Andre geben wieder andre Urſachen der Wahl an. Rudolph ſoll den Erzbiſchof Wernher von Mainz auf einer Reiſe nach Rom bei ſich gaſtfreundlich aufgenommen, und mit ſicherem Geleit verſehen haben. Man hat ſogar die große Anzahl der Töchter Rudolphs als Urſache der Wahl angegeben. Alle ſechs Töchter Rudolphs wurden an Fürſten vermählt.

Habsburg liegt bekanntlich zwiſchen Luzern und Küßnacht. Rudolph verweilte auf dieſem alten Schloſſe, von welchem noch Trümmer übrig ſind, am liebſten. In dem Dorfe Meggen ſoll ſich noch ein altes Gemälde befinden, worauf dieſer Vorfall mit der Umgegend des Dorfs dargeſtellt iſt. Man lieſt darauf die Worte:

„Steh Leſer ſtill im wenig Wort
„Betracht dies Gemähl und Lehre
„Wie Habsburg, Graf an dieſem Ort,
„So Gott als Prieſter ehre.
„Sein Pferdt giebt er dem Pfarrer
„Und macht ihn zu reiten.
„Empfangt zum Lohn die Kaiſers Kron
„In kurz erlebten Zeiten.“

In Rudolph von Habsburg iſt die Einheit der menſchlichen Neigung mit dem göttlichen Willen realiſirt. Aller Eigenwille iſt in dieſe Einheit des Geiſtes zurückgegangen, der menſchliche Wille iſt dem göttlichen gemäß. Die Wirkſamkeit des letztern in der Welt iſt zugleich Geſinnung des Menſchen, ſein Thun und Laſſen. Nun iſt der Wille wirklich von ſeinem Begriff und Zweck erfüllt. Dieſe ſeine Wirklichkeit, iſt der Geiſt nach ſeiner wahren Freiheit, nach ſeinem Weſen. Im Glauben, in der Religion iſt der Menſch ſeiner unmittelbar gewiß, und hat die Empfindung davon.

Die Balladen fingen mit dem Widerſpruch des Willens gegen das Geſetz, mit Uebermuth im Glücke an, welchem das Unglück auf dem Fuße nachfolgte. Das war die Nemeſis. Sie enden mit der Einheit und Uebereinſtimmung des Willens und des Geſetzes, als der Freiheit und Nothwendigkeit. Das bringt Heil und Segen; keine Nemeſis mehr, ſondern göttliche Fügung. Gehorſam und Demuth vor Gott, bringt auch Ehr' und Anſehn in der Welt. Dies göttliche Walten hat Rudolph von Habsburg an ſich erfahren, und die Welt an ihm. Gehorſam, Demuth, Glaube iſt das Ende der Wege Gottes.

Druck von B. G. Teubner in Leipzig.

Schillers Dichtungen

nach

ihren hiſtoriſchen Beziehungen

und nach

ihrem inneren Zuſammenhange

von

H. F. W. Hinrichs.

Zweiter, dramatiſcher Theil.

Erſte Abtheilung.

Leipzig, 1838.

Verlag der J. C. Hinrichsſchen Buchhandlung.

Schillers Dichtungen

Inhalt.

Schiller's dramatiſche Dichtungen.

Erſte Abtheilung.

	Seite
Einleitung. Schiller als dramatiſcher Dichter und ſein Verhältniß zur deutſchen Literatur überhaupt . .	I—LXXVI.
Die Räuber	1—80.
Kabale und Liebe	81—112.
Fiesko	113—151.
Don Karlos	152—248.

Zweite Abtheilung.

Wallenſtein	1—137.
Maria Stuart	138—179.
Jungfrau von Orleans	180—236.
Braut von Meſſina	237—277.
Wilhelm Tell	278—314.

Einleitung.

Der Herzog Karl hatte anbefohlen, daß die Zöglinge auf der Karlsſchule ſich gegenſeitig charakteriſiren mußten. Die Schilderung jedes Einzelnen wurde dann zu einem Ganzen zuſammengetragen. Die Charakteriſtik Schillers war folgende: „er ſey lebhaft und luſtig, und zeige gar viel Einbildungskraft und Verſtand, gefalle durch ſeine Freundlichkeit und Beſcheidenheit, leſe beinahe immer Gedichte, und beweiſe vorzügliche Neigung zur Poeſie, hauptſächlich zum Tragiſchen.“ Man erlaubte den Zöglingen einige Mal im Jahre, Theaterſtücke in einem der academiſchen Säle aufführen zu dürfen; aber die weiblichen Rollen mußten ebenfalls von Jünglingen geſpielt werden. Auch Schiller verſuchte ſich als Schauſpieler, und übernahm eine Rolle im Clavigo, ſpielte aber dergeſtalt, daß er und ſeine Freunde noch lange darüber ſcherzten und lachten. Deſſen ungeachtet trug er ſich noch in Mannheim mit der Idee, Schauſpieler zu werden, und eröffnete Bell und Beck

ſein Vorhaben. Aber Beil ſagte zu ihm: „nicht als Schauſpieler werden Sie der Stolz deutſcher Bühnen werden, ſondern als Schauſpieldichter.“ „Schiller“, ſagt Göthe, „mochte ſich ſtellen, wie er wollte, er konnte gar nichts machen, was nicht immer bei Weitem größer heraus kam, als das Beſte unſerer neueſten Tragiker; ja wenn Schiller ſich die Nägel beſchnitt, war er größer, als dieſe.“ Nach Streicher machten diejenigen Schriften auf ihn den größten Eindruck, welche für's Theater geſchrieben waren. Sie erweckten in ihm alle ſchlummernden Kräfte, deren die Natur für dieſe Dichtung ſo viele in ihn gelegt hatte. Er durfte mit einem dramatiſchen Gedanken nur angehaucht werden, um gleich in Feuer und Flammen aufzulodern. Schillers Talent, ſagt Göthe, war recht für's Theater geſchaffen. Mit jedem Stück ſchritt er vor und ward er vollendeter; doch war es wunderlich, daß ihm noch von den Räubern her ein gewiſſer Sinn für das Grauſame anklebte, der ſelbſt in ſeiner ſchönſten Zeit ihn nie ganz verlaſſen wollte.

Als Schiller noch in Stuttgart war, ſchrieb er im Würtembergiſchen Repertorium der Literatur eine Abhandlung: „Ueber das gegenwärtige deutſche Theater“, die ſowohl gegen die damaligen Schauſpieler gerichtet war, als gegen die Schauſpieldichter. Er wirft jenen Mangel an guter Declamation vor, Reflexion auf die Zuſchauer und auf die Rollen, die ſie ſpielten; dieſen franzöſiſche Decenz und Schilderung der rohen Natur. Er ſtellt darin das Theater mit der Moral und Religion zuſammen, und behauptet, daß die Schaubühne wegen der ſinnlichen Anſchauung nach-

drücklicher wirke, als jene beiden durch bloße Sentenzen und Tradition. Darauf ſchrieb er in Mannheim zum Eintritt als Mitglied in die deutſche Geſellſchaft eine Abhandlung: „Was kann eine gute Schaubühne eigentlich wirken?“ die ſpäter unter dem Titel: „Die Schaubühne als moraliſche Anſtalt betrachtet“, in der Thalia erſchienen iſt. Schiller vergleicht hierin das Theater mit der Schule und Kirche, und zieht zuletzt das Reſultat, daß das Theater und die Kunſt die Wirkſamkeit der Moral und Religion vollenden ſoll. Später corrigirt er dieſe Wendung auf das Praktiſche der Beſſerung und Belehrung, und faßt die Kunſt und die Bühne als Selbſtzweck auf. Sonſt finden ſich in dem Aufſatz treffliche Gedanken, z. B. daß das Theater weſentlich Volkstheater ſeyn müſſe, daß die Kunſt auf dem harmoniſchen Spiele und mittleren Zuſtande der ſittlichen und geiſtigen Kräfte beruhe, und dergleichen mehr.

Dalberg hatte die Einrichtung getroffen, daß jährlich mehrere dramatiſche Preisfragen geſtellt würden, wodurch er die Schauſpieler veranlaſſen wollte, daß ſie über ihre Kunſt auch weiter nachdenken ſollten. Die Beantwortung ſolcher Fragen brachte Schiller auf den Gedanken, das Mannheimer Theater, welches ſchon damals das erſte Theater in Deutſchland war, und den Namen „Mannheimer Nationaltheater“ führte, wo möglich zum Volkstheater zu erheben, nach dem ſich alsdann alle Theater zu richten hätten. Um dies zu bewirken, wollte er eine dramatiſche Monatsſchrift herausgeben, die ſich zur Aufgabe machte, das Theoretiſche der Kunſt mit dem Praktiſchen des Thea-

ters zu vermitteln und zu vereinigen. Ein Ausſchuß von ſechs Mitgliedern der deutſchen Geſellſchaft, worunter Dalberg und Schiller ſelbſt, ſollte die eingehenden Schauſpiele und ihre Vorſtellung auf der Bühne kritiſiren. Schiller wollte dieſe Kritik dem Theaterausſchuß vorlegen, und die Anſichten dieſes Ausſchuſſes entgegennehmen, um ſie wieder der deutſchen Geſellſchaft mittheilen zu können. Aber der Plan zerſchlug ſich am Gelde, weil Schiller als Herausgeber von allen beengenden Verhältniſſen frei bleiben, und beſonders von keinem Verleger abhängen wollte. Die Theatercaſſe, welche er um eine jährliche Unterſtützung gebeten hatte, konnte dieſe nicht gewähren.

Nun kam Schiller auf den Gedanken, eine neue Zeitſchrift herausgeben zu wollen, die neben dem Schauſpiel und dem Theater auf Gegenſtände von allgemeinem Intereſſe Rückſicht nehmen ſollte. Dieſe neue Zeitſchrift war die Rheiniſche Thalia. Was er in der dramatiſchen Monatsſchrift in Gemeinſchaft mit Andern beabſichtigt hatte, das ſetzte er theilweiſe in der Thalia allein in's Werk, kritiſirte beſonders das Mannheimer Theater, aber ſo ſcharf und lakoniſch, daß eine allgemeine Bewegung unter den Schauſpielern entſtand, und er natürlich deshalb mit ſeinen höheren Anſichten nicht durchdringen konnte. Sein Verhältniß zum Theater wurde immer lockerer und loſer, und löſte ſich nach vielen Unannehmlichkeiten endlich ganz auf.

Unſtreitig hat Schiller von allen unſern Dichtern die größte Wirkung auf das Theater ausgeübt. Friedrich von Schlegel ſagt: „bleibt auch zwiſchen ſeiner Poeſie und unſerer

Bühne noch einige Disharmonie, ſo iſt er doch als der wahre Begründer derſelben zu betrachten, der ihre eigentliche Sphäre, und die ihr angemeſſene Form und Weiſe bis jetzt am glücklichſten getroffen, ſich ihr wenigſtens am meiſten genähert hat.“ Es war ſeit Klopſtock faſt Ton geworden, dramatiſche Werke faſt ohne alle Rückſicht auf das Theater zu produciren. Die Göthiſchen Stücke waren nicht geeignet, dies Mißverhältniß zwiſchen der Poeſie und der Bühne aufzuheben, obwohl ſie ſchon viel theatermäßiger, als die Klopſtockſchen ſind. Göthe ſagt in dieſer Beziehung, daß ſein Götz von Berlichingen ein glücklicher Griff in die Nationalgeſchichte ſey, glücklicher, als Klopſtocks Hermann, zu dem Niemand ein Verhältniß habe, der zu fern liege, während doch Götz Bein von unſerm Bein, Fleiſch von unſerm Fleiſch ſey. Ferner: „in der Zeit meines Clavigo wäre es mir ein Leichtes geweſen, ein Dutzend Theaterſtücke zu ſchreiben; an Gegenſtänden fehlte es nicht, und die Production ward mir leicht; ich hätte immer in acht Tagen ein Stück machen können, und es ärgert mich noch, daß ich es nicht gethan habe.“ Dies iſt um ſo mehr zu beklagen, als gerade Clavigo von allen Göthiſchen Stücken die größte theatraliſche Wirkung hat. Schillers Stücke ſind bei Weitem theatraliſcher. Obwohl er den Theaterzweck nie aus den Augen verlor, mußte er doch ſeine erſten Stücke alle umarbeiten, und die letztern vielfach redigiren. Dalberg verwarf als untheatraliſch eins nach dem andern. Die Räuber, Kabale und Liebe ſind theatraliſcher als Fiesko und Don Karlos. Bei Fiesko wünſchte Schiller, das Theater weniger berückſichtigen zu dürfen. Don Karlos

iſt ſchon durch ſeine Länge für die Bühne unpaſſend. Man kann wohl ſagen, daß Schiller den Theaterzweck bei einzelnen Perſonen weniger beachtete, aber doch nicht in Betreff des Ganzen. Nur vom Don Karlos geſteht er dies ſelbſt ein. Schiller wollte ſeine Stücke immer theatermäßiger einrichten. Göthe erzählt uns darüber Folgendes: „Die Räuber, Kabale und Liebe, Fiesko, Productionen genialer, jugendlicher Ungeduld und Unwillens über einen ſchweren Erziehungsdruck, hatten bei der Vorſtellung, die beſonders von Jünglingen und der Menge heftig verlangt wurde, manche Veränderung erleiden müſſen. Ueber alle dachte Schiller nach, ob es nicht möglich ſeyn würde, ſie einem mehr geläutertem Geſchmack, zu welchem er ſich herangebildet hatte, anzuähnlichen. Er pflog hierüber mit ſich ſelbſt in langen ſchlafloſen Nächten, dann aber auch an heitern Abenden mit Freunden einen liberalen und umſtändlichen Rath.“ Er konnte ſie aber nicht zu dieſem Zwecke ändern, und das mag der Grund ſeyn, warum er ſie nach Göthe's Verſicherung, ſo lange ſie zuſammen am Theater waren, nie ſpielen ließ. Auch Göthe konnte ſeine frühern Stücke nicht leiden. Selbſt Iphigenie und Taſſo mochte er ſpäter nicht. Die didaktiſche Richtung, die er nachher nahm, iſt daran ſchuld. Er bildete ſich überhaupt auf ſeine Poeſie nichts ein, aber deſto mehr auf die Farbenlehre. Er erkannte aber doch zuletzt an, daß ſeine glänzende Periode in den Frühling ſeines Lebens falle. Denn er ſagt: „man meint immer, man müſſe alt werden; im Grunde aber hat man in zunehmenden Jahren zu thun, ſich ſo klug zu erhalten, als man geweſen iſt.“

IX

Obwohl Schiller in Mannheim öfters Proben ſeiner Stücke beigewohnt hatte, ſo nahm er doch erſt in Weimar in Gemeinſchaft mit Göthe an der Bühne recht thätigen Antheil. „Als Schiller", ſagt Göthe, „bewogen ward, ſeinen Jenaiſchen Aufenthalt mit dem Weimariſchen zu vertauſchen; da war ihm beſonders die Weimariſche Bühne vor Augen, und er beſchloß, ſeine Aufmerkſamkeit auf die Vorſtellungen derſelben ſcharf und entſchieden zu richten." Schiller habe einer ſolchen Schranke bedurft; ſein außerordentlicher Geiſt habe von Jugend auf die Höhen und Tiefen geſucht, ſeine Einbildungskraft, ſeine dichteriſche Thätigkeit ihn in's Weite und Breite geführt, und ſo leidenſchaftlich er auch hierbei verfahren, ſo habe doch bei längerer Erfahrung ſeinem Scharfblick nicht entgehen können, daß ihm dieſe Eigenſchaften auf der Theaterbahn nothwendig irreführen müßten. Göthe ſonſt eben nicht günſtig für Don Karlos geſtimmt, lobte doch die Redaction dieſes Stücks für's Theater, weil Schiller ſich dadurch an eine beſchränktere Form gewöhnt habe. Er bemerkt in dieſer Hinſicht: Don Karlos war ſchon früher für die Bühne zuſammengezogen, und wer dieſes Stück, wie es jetzt noch geſpielt wird, zuſammenhält mit der erſten gedruckten Ausgabe, der wird erkennen, daß Schiller, wie er im Entwerfen ſeiner Pläne unbegrenzt zu Werke ging, bei einer ſpätern Redaction ſeiner Arbeiten zum theatraliſchen Zweck durch Ueberzeugung den Muth beſaß, ſtreng, ja unbarmherzig mit dem Vorhandenen umzugehen. Hier ſollten alle Hauptmomente vor Aug und Ohr in einem gewiſſen Zeitraum vorübergehen. Alles andere gab er auf, und doch

hat er ſich nie in den Raum von drei Stunden einſchließen können.

Göthe's Theaterintereſſe hatte, als Schiller nach Weimar kam, ſchon um Vieles nachgelaſſen. Er ſchrieb nichts mehr für die Bühne, und war im Begriff, ſich ganz dem Epiſchen zuzuwenden. Nur Schiller und ſeiner Sache zu Liebe nahm er am Theater wieder Antheil. Beide widmeten demſelben die größte Aufmerkſamkeit. Schiller ſagte oft, daß die Anſchauung eines Theaters auf ſeine Productivität von großem Einfluß wäre. Immer klarer würde ihm die Art und Weiſe, wie das Dramatiſche durch das Auge an Seele, Geiſt und Herz zu bringen wäre. Bei jeder Vorſtellung bekäme er neue Anſichten, lernte Fehler vermeiden, und die Lichtpunkte träten immer deutlicher hervor. Er glaubte ſich faſt nicht mehr in dem, was die dramatiſche Kunſt forderte, zu täuſchen. Selbſt geringe Stücke gäben ihm neue Anſichten. Er hatte ferner allerlei Ideen. Zu dieſen gehörte beſonders die Direction eines größeren Theaters, das er ganz nach ſeinem Plane einrichten könnte. Ferner gehörte dahin der gute Gedanke, wie Göthe ſagt, ein eignes Haus für die Tragödie zu bauen, auch jede Woche ein Stück blos für Männer zu geben. Alles das ſetzte eine große Reſidenz voraus, und war in ihren kleinen Verhältniſſen nicht zu realiſiren. Ihr vereintes Wirken brachte mit den beſchränkten Mitteln aber doch Außerordentliches hervor. Göthe ſagt ausdrücklich: „es gereichte zu unſerm größten Vortheil, daß wir nur vor einem kleinen genugſam gebildeten Publicum zu ſpielen hatten, deſſen Geſchmack wir befriedigen und uns doch dabei unab-

hängig halten konnten; ja wir durften manches verſuchen, uns ſelbſt und unſere Zuſchauer zu einem höheren Sinne auszubilden.“ Er fügt noch hinzu: „als ich mit Schiller dem Theater vorſtand, hatten wir den Vortheil, daß wir den Sommer über in Lauchſtädt ſpielten. Hier hatten wir ein auserleſenes Publicum, das nichts als vortreffliche Sachen wollte, und ſo kamen wir dann jedesmal eingeübt in den beſten Stücken nach Weimar zurück und konnten hier den Winter über alle Sommer-Vorſtellungen wiederholen. Dazu hatte das Weimariſche Publicum zu unſerer Leitung Vertrauen, und war immer, auch bei Dingen, denen es nichts abgewinnen konnte, überzeugt, daß unſerm Thun und Laſſen eine höhere Abſicht zu Grunde liege.“

Göthe hat die Grundſätze mitgetheilt, die damals am Weimariſchen Theater befolgt wurden. Einer der vornehmſten war, der Schauſpieler müſſe ſeine Perſönlichkeit verleugnen, und dergeſtalt umbilden lernen, daß es von ihm abhange, in gewiſſen Rollen ſeine Individualität unkenntlich zu machen. In früherer Zeit ſtand dieſer Maxime ein falſch verſtandener Converſationston, ſowie ein unrichtiger Begriff von Natürlichkeit entgegen. Die Erſcheinung Iffflands auf dem Weimariſchen Theater löſte endlich das Räthſel. „Die Weisheit“, ſagt Göthe, „womit dieſer vortreffliche Künſtler ſeine Rollen von einander ſondert, aus einer jeden ein Ganzes zu machen weiß, und ſich ſowohl in's Edle als in's Gemeine und immer kunſtmäßig und ſchön zu maskiren verſteht, war zu eminent, als daß ſie nicht hätte fruchtbar werden ſollen. Von dieſer Zeit an haben mehrere unſerer

Schauſpieler, denen eine allzuentſchiedne Individualität nicht entgegenſtand, glückliche Verſuche gemacht, ſich eine Vielſeitigkeit zu geben, welche einem dramatiſchen Künſtler immer zu Ehre gereicht.“ Aber Tieck urtheilt, daß Iffland ſich wieder der franzöſiſchen Art genähert, durch Beiſpiel und Lehre jenen echten Stil deutſcher Darſtellungsweiſe zuerſt wieder verdunkelt, und Künſtelei, Zufälligkeit, ausgerechneten Scharfſinn an die Stelle der Wahrheit und Natur geſetzt habe. Es habe Ifflanden an ſchaffender Phantaſie gefehlt, darum ſey er zu manchen Rollen des Luſtſpiels trefflich geweſen, in einigen muſterhaft; aber in der Tragödie, wo keine Nachahmung ſtattfinde, wo der Schauſpieler alles aus ſeiner Phantaſie ſchaffen müſſe, könne man ihn ohnmächtig nennen. Eine andere Bemühung des Weimariſchen Theaters war die ſehr vernachläſſigte, von den vaterländiſchen Bühnen faſt verbannte rhytmiſche Declamation in Aufnahme zu bringen. Außer den Schillerſchen Stücken gaben Macbeth, Octavie, Bayard Gelegenheit zu fernerer Uebung, Mahomet und Tancred wurden rhytmiſch überſetzt, nicht nur zur Ausbildung redneriſcher Declamation, ſondern auch zur Uebung einer gebundener Weiſe in Schritt und Stellung. Man wagte darauf maskirte Vorſtellungen, und führte griechiſche und gräciſirende Stücke ein, auch franzöſiſche, engliſche, italieniſche und ſpaniſche Stücke; auch Terenziſche und Plautiniſche Komödien wurden gegeben.

Dies brachte Schiller auf den Gedanken, daß man, wie Göthe erzählt, dasjenige, was man eigenen Werken gethan, wohl auch an fremden thun könne, und ſo entwarf er einen

Plan, wie dem deutſchen Theater, indem die lebenden Autoren für den Augenblick fortarbeiteten, auch dasjenige zu erhalten wäre, was früher geleiſtet worden. Der einnehmende Stoff, der anerkannte Gehalt ſolcher Werke ſollte einer Form angenähert werden, die theils der Bühne überhaupt, theils dem Sinn und Geiſt der Gegenwart gemäß ſey. Aus dieſen Betrachtungen entſtand ihm der Vorſatz, Ausruheſtunden in Geſellſchaft übereindenkender Freunde planmäßig anzuwenden, daß vorhandene bedeutende Stücke bearbeitet, und ein deutſches Theater herausgegeben würde, ſowohl für den Leſer, welcher bekannte Stücke von einer neuen Seite ſollte kennen lernen, als auch für die zahlreichen Bühnen Deutſchlands, die dadurch in den Stand geſetzt würden, den oft leichten Erzeugniſſen des Tags einen feſten alterthümlichen Grund ohne große Anſtrengung unterlegen zu können. Um das deutſche Theater auch auf echt deutſchem Boden zu gründen, fing er mit Klopſtocks Hermannsſchlacht an; es wollte aber nicht gehen. Er wandte ſich nun zu den Leſſingſchen Stücken; obwohl er ſie nicht liebte, nahm er ſie doch in's Repertoir auf. Es folgten darauf die Göthiſchen Stücke, und viele andere.

Göthe und Schiller waren nun öfters in Theaterangelegenheiten beiſammen, und jener ertheilte dieſem viele Rathſchläge „für den Theatereffect.“ Beide gaben nun was darauf, wenn die Schauſpieler mit ihnen zufrieden waren. Ihre Maximen bei der Redaction der Stücke waren folgende: Sie verminderten die Scenen-Veränderungen, um dadurch mehr Raum zu Entwickelung der Charaktere zu ge-

winnen, ſammelten das Darzuſtellende in größere Maſſen, und näherten die Stücke ſo mit vielen Aufopferungen der Theatergeſtalt. Aber ſie waren nicht immer einig bei der Kritik der aufzuführenden Stücke. Göthe ſtrich nach Schillers Meinung, ſowohl in alten Stücken, als in neuen, zu viel Stellen. Er nannte dies die ſchlimmſte Laune Göthe's, und rieth, wenn dieſer wieder viel in einem Stücke geſtrichen hatte, mit der Aufführung ſo lange zu warten, bis er beſſer bei Laune wäre. Man glaube aber nicht, daß Schiller hierin viel bedenklicher geweſen ſey. Von Don Karlos war oben ſchon die Rede. Als er mit Göthe zuſammen den Götz redigirte, wußte er manches auf eine kühne Weiſe zu kürzen. Stella und Egmont redigirte er allein, auch Leſſings Nathan. Das erſtere Stück hat ſchon an ſich ſelbſt einen regelmäßigen, ruhigen Gang, er verkürzte deshalb nur hie und da den Dialog. Aber er ließ ſich, ſagt Göthe, durch ſo manche angenehme Stelle nicht verführen, ſondern ſtrich ſie weg. Bei'm Egmont verfuhr er grauſam, was ſich bei näherer Vergleichung der Scenenfolge mit dem Stücke auch zeigt.

Göthe und Schiller wohnten den meiſten Theaterproben gemeinſchaftlich bei. Schiller wechſelte oft noch eine Rolle kurz vor der Probe, und wie er überall kühn zu Werke ging, ſo war er auch nicht für vieles Motiviren. Göthe erzählt, wie viel Noth er mit ihm deswegen, vorzüglich bei'm Tell hatte. Vorher wurden Leſeproben gehalten, entweder bei Göthe oder bei Schiller, der überdies die Schauſpieler zu ſich einlud, beſonders vor der erſten Aufführung ſeiner Stücke, um ſich über ihre Kunſt mit ihnen zu beſprechen,

und ſie auf ihr Spiel aufmerkſam zu machen. Göthe that gelegentlich daſſelbe. Schiller forderte viel vom Schauſpieler, er machte die höchſten Anforderungen an ihn und war überhaupt in ſeinem Urtheil ſtrenge. Wenn er heute gelobt und aufgemuntert hatte, ſo tadelte er morgen deſto mehr. Göthe wirkte nach Frau von Wolzogen bei den Schauſpielern auf die Erſcheinung in's Leben, Schiller auf das innige Verſtehen der Rollen. Göthe machte ſogar mit Wolff und Grüner eigene Theaterſtudien. Er ſandte die betreffenden Papiere ſpäter an Eckermann, welcher verſichert, darin viele zerſtreute Bemerkungen über die Regeln der Schauſpielerkunſt gefunden zu haben, auch ſehr viele Einzelnheiten für junge Schauſpieler, die in hohem Grade lehrreich ſeyen. Er wollte eine Art Theaterkatechismus daraus zuſammenſtellen, ein guter Vorſatz, den auch Göthe billigte.

Göthe ſagt, daß Schiller, als er nunmehr ein wirkliches Theater vor Augen hatte, ernſtlich darauf dachte, ſeine Stücke ſpielbarer zu machen. Göthe hatte ſchon nicht geglaubt, daß aus dem Wallenſtein überall ein ſo vortreffliches Theaterſtück zu machen geweſen wäre. Sie redigirten zuſammen Wallenſteins Lager für die Bühne, um damit das neue Theater einzuweihen. Das Studium des antiken Drama's war auch in theatraliſcher Hinſicht nicht ohne Einfluß auf den Wallenſtein geblieben. Schiller ſchrieb, in Maria Stuart ſoll alles theatraliſch ſeyn, obgleich er ſie für den Zweck der Repräſentation etwas enger zuſammengezogen hatte. Er rechnete ſchon bei der Arbeit auf alles, was für den theatraliſchen Gebrauch weggeblieben, und es wäre, wie bei'm

Wallenſtein, durchaus keine eigne Mühe dazu nöthig geweſen. Er bemerkt noch, daß der Stoff ſich zu der Methode des Euripides qualificire, welche in der vollſtändigen Darlegung des Zuſtandes beſtehe. Göthe verſichert, daß Maria Stuart wohlthätig und fördernd auf das Theater zurück gewirkt habe. Das Stück habe nämlich die Behandlung lyriſcher Stellen gefordert, wodurch der theatraliſchen Recitation ein ganz neues Feld eröffnet worden. Bei dem kühnen Gedanken, daß eine Communion auf's Theater gebracht werden ſollte, wurde ihm aber nicht wohl zu Muthe, weshalb er Schillern veranlaßte, die Scenen zu ändern. Wegen der Aufführung der Jungfrau von Orleans erhoben ſich noch mehr Zweifel. Schiller hatte ſie dem Herzog ſchicken müſſen, von dem die Zweifel ausgingen, obwohl ſie eine unerwartete Wirkung auf ihn gemacht hatte. Schiller wollte ſie darum gar nicht auf's Theater bringen, und zweifelte ſelbſt, ob ſie geſpielt werden könnte. Aber Göthe meinte, ſie hätten ſchon größere Schwierigkeiten überwunden, obwohl Glaube, Liebe und Hoffnung durch theatraliſche Erfahrungen eben nicht vermehrt würden. Schiller beabſichtigte deshalb, ſie erſt in den letzten Wochen des Theaterjahrs einlernen, und dann in Lauchſtädt ſpielen laſſen zu wollen, ehe er in Weimar damit aufträte. Wirklich wurde die Jungfrau von Orleans früher an andern Orten, z. B. in Leipzig als in Weimar gegeben. Schiller verſprach ſich merkwürdiger Weiſe eine bedeutende Wirkung auf dem Theater von dem Chor in der Braut von Meſſina, obwohl er ſelbſt eingeſteht, daß

er kaum wiſſe, wie er das Theater und das ganze Zeitalter abfertigen ſolle. Der Tell, meinte er, werde ſich durch ſeine Volksthümlichkeit fürs Theater beſtens empfehlen.

Wenn wir von Schiller und ſeinen Verhältniß zum Theater ſprechen ſo muß auch der Schauſpieler gedacht werden, die Schillers Dichtungen durch ihre Darſtellung zuerſt verherrlicht haben. In Mannheim ſpielte Iffland, beſonders in den erſten Stücken, die Hauptrollen. Er trat auch in Weimar und Berlin in Schillerſchen Stücken auf. Am letztern Ort ſchien vor allen Fleck für die Darſtellung Schillerſcher Stücke geeignet, vorzüglich für den Wallenſtein. Iffland ſpielte den Octavio und Madame Fleck die Thekla. Auch zu Weimar waren Schiller ſeine „Wallenſteiner" beſonders lieb geworden: die Jagemann, Voß, Graff, Becker und Haide. Mit Ifflands Spiel war er im Wallenſtein in mehr als einer Hinſicht zufrieden, vorzugsweiſe in den weichen, ahnungsvollen Stellen. Göthe lobt die Unzelmann. Die Wolff ſpielte die Rolle der Jungfrau von Orleans. Sie erhielt dieſelbe von Schiller, ſowie ihr Göthe in der Braut von Meſſina die Rolle der Fürſtin Mutter übergab. Im Wilhelm Tell gab Wolff die kleine Rolle Baumgartens auf Schillers Rath. Ueberall zeigten die vorzüglichſten Theaterdirectoren den größten Eifer für die Aufführung der Schillerſchen Stücke. Iffland ſchrieb wegen der Maria Stuart an Schiller, und „tribulirte" ihn deswegen. Auch Schröder quälte ihn; immer ſollte er neue Stücke machen, und ſchnell.

Göthe hielt viel auf Iffland und Kotzebue, die er populäre Talente nannte; „man könnte lange warten, bis wieder solche kämen". Er setzte die neueren dramatischen Dichter sehr gegen sie zurück. Jene bezeichnete er als forcirte Talente, es fehlte denselben das Vermögen einer leichten, lebendigen Darstellung, und zugleich strebten sie nach etwas, das über ihre Kräfte ginge. Auch Schiller schätzte die Ifflandschen Stücke, weniger die Kotzebueschen. In theatralischer Hinsicht war aber Schröder von allen populären Talenten gewiß das populärste. Tieck sagt richtig: „kein Autor unter den Deutschen, der zugleich Schauspieler war, hat bei jeder Zeile die Bühne so fest im Auge behalten, als Schröder; denn mit jeder Rede rückt die Handlung vor und entwickelt sich der Charakter. Schröder gestattet nirgends der Polemik, oder Lieblingsgedanken einen Raum, die das rasche Vordringen der Begebenheit, wie es bei so vielen Andern geschehen ist, hemmen könnten. Alles bis auf das Kleinste ist darauf berechnet, in einander zu greifen, und mit Lebhaftigkeit die Handlung fortzuführen." Göthe erkennt ebenfalls Schröders Talent an, und rechnet ihm zu großem Verdienst, daß er die Shakspeareschen Stücke auf die deutsche Bühne gebracht habe. Shakspeare habe zwar auch das Theatralische zu erfassen gewußt, indem nichts theatralisch sey, was nicht für die Augen zugleich symbolisch wäre; aber bei ihm wären die theatralischen Momente nur ausgesäete Juwelen, die durch viel Untheatralisches auseinandergehalten würden. Shakspeare habe seine Stücke aus seiner Natur herausgeschrieben, seine

Zeit und die Einrichtung der damaligen Bühne habe keine Anforderungen an ihn gemacht. Hätte er für den Hof zu Madrid oder für das Theater Ludwig XIV. geſchrieben, er hätte ſich wahrſcheinlich auch einer ſtrengern Theaterform gefügt. Doch ſey das keineswegs zu beklagen; das was Shakſpeare als Theaterdichter für uns verloren habe, das habe er als Dichter im Allgemeinen gewonnen. Shakſpeare's ganze Verfahrungsart finde an der eigentlichen Bühne etwas Widerſtrebendes; ſein großes Talent ſey das eines Epitomators, und da der Dichter überhaupt als Epitomator der Natur erſcheine, ſo müſſe man auch hier Shakſpeare's großes Verdienſt anerkennen, aber dabei leugnen und zwar zu ſeinen Ehren, daß die Bühne ein würdiger Raum für ſein Genie geweſen. Schröder ſey durch Redaction ſeiner Stücke der Epitomator des Epitomators geworden, indem er ſich ganz allein an's Wirkſame gehalten, aber alles Andre, ſogar manches Nothwendige weggeworfen habe, wenn es ihm die Wirkung auf ſeine Nation, auf ſeine Zeit zu ſtören geſchienen habe. Wolle man ein Shakſpeareſches Stück ſehen, ſo müſſe man wieder zu Schröders Bearbeitung greifen; die Redensart, daß auch bei der Vorſtellung des Shakſpeare kein Jota zurückbleiben dürfe, ſey ſinnlos, und wenn man bei dieſer Meinung beharren wolle, ſo werde Shakſpeare in wenigen Jahren ganz von der deutſchen Bühne verſchwinden, was denn auch kein Unglück ſey, denn der einſame oder geſellige Leſer werde an ihm deſto reinere Freude empfinden.

„Wenn ein Stück", ſagte Göthe zu Eckermann, „im

Leſen auf uns große Wirkung macht, ſo denken wir, es müßte auch von der Bühne ſo herunter thun, und wir bilden uns ein, wir könnten mit wenig Mühe dazu gelangen. Allein es iſt ein eignes Ding. Ein Stück, das nicht urſprünglich mit Abſicht und Geſchick des Dichters für die Bretter geſchrieben iſt, geht auch nicht hinauf, und wie man auch damit verfährt, es wird immer etwas Ungehöriges und Widerſtrebendes behalten. Welche Mühe habe ich mir mit meinem Götz von Berlichingen gegeben! aber doch will er als Theaterſtück nicht recht gehen." Schiller meint, die Tragödie überhaupt ſage Göthen nicht ſo zu, ihn genire eine gewiſſe Berechnung auf den Zuſchauer, und er ſey darum vielleicht weniger zum Tragödienſchreiber geeignet, weil er ganz zum Dichter in ſeiner höchſten Bedeutung geſchaffen ſey. Wenigſtens finde er in ihm alle poetiſchen Eigenſchaften des Tragödiendichters im reichſten Maaße, und wenn er dennoch wirklich keine wahre Tragödie ſolle ſchreiben können, ſo müſſe der Grund in den nichtpoetiſchen Forderungen liegen. Göthe leitet die größere Theaterwirkung der Schillerſchen Stücke davon her, daß Schiller nicht ſorgfältig motivire. Dies iſt gewiß nicht der Grund, derſelbe iſt nicht ſo äußerlich, ſondern liegt tiefer. In Stella ſtrich Schiller beſonders diejenigen Stellen, in welchen Göthe aus dem Dramatiſchen in's Idylliſche und Elegiſche überzugehen ſchien. Göthe bemerkt bei dieſer Gelegenheit, in einem Stücke könne zu viel geſchehen, aber es könne darin auch zu viel Empfundenes ausgeſprochen werden. Grade dieß iſt der Fall in Göthe's dramatiſchen Werken und daher haben dieſelben den Schillerſchen in der Aner-

kennung beim Publikum nachgestanden. Bei Göthe ist das Pathos mehr subjectiv, innerliche Empfindung und Leidenschaft, bei Schiller mehr substanziell, mehr objectiven, allgemein vernünftigen Inhalts. Werden die inneren Zustände dramatisch auch noch so schön ausgemalt, worin Göthe Meister ist, so hat das doch auf der Bühne keine Macht und läßt kalt. Das Allgemeine, Substanzielle allein ergreift die Gemüther, das Sittliche, allgemein Geistige, was mehr ist als das blos Moralische. Es soll damit nicht gesagt seyn, daß bei Göthe das Allgemeine und Substanzielle nicht ebenfalls zu finden sey. Aber dasselbe tritt bei ihm mehr in ruhiger Reflexion, als in bewegter Handlung auf. Schiller sagt ganz richtig: „der Werth von Göthe's Charakteren liege in dem Gemüthe eher, als in den Wirkungen, in dem Streben mehr, als in den Handlungen. In der Iphigenie spiele die eigentliche Rolle hinter den Coulissen, und das Sittliche, was in dem Herzen vorgehe, die Gesinnung werde darin zur Handlung gemacht, und gleichsam vor Augen gebracht; er möge den eigentlichen Vorzug des Stücks Seele nennen."

Lessing prophezeihte schon, daß Shakspeare ganz andre Köpfe unter uns erwecken werde, als man von den Franzosen zu rühmen wisse. Denn ein Genie könne nur von einem Genie entzündet werden, und am leichtesten von so einem, das alles der Natur zu danken scheine, und durch die mühsame Vollkommenheit der Kunst nicht abschrecke. Göthe war das Genie, auf welches Shakspeare zuerst bedeutend einwirken sollte. Die große Kunst, das innerste Leben herauszukehren, besitzt Göthe nicht weniger vollkommen, als Shakspeare. Aber im Götz und im Egmont, sagt

Göthe, habe er ſich Shakſpeare vom Halſe geſchafft; man könne an ihm zu Grunde gehen. Schiller über Egmont ſagt, daß Göthe der Erſte geweſen, der uns die neue Gattung Shakſpeare's, die Schilderung des Charakters des ganzen Menſchen und Menſchenlebens in Götz und Egmont vor Augen geſtellt habe. Nicht minder groß war der Einfluß, den Shakſpeare auf Schiller hatte, auf dieſes zweite Genie, welches von ihm berührt wurde. Schiller wurde ſchon auf der Karlſchule mit Shakſpeare durch ſeinen Lehrer, den Prälaten Abel bekannt, und von ſeinem Freunde von Hoven erhielt er die Wielandſche Ueberſetzung des Shakſpeare. Das Studium des großen Engländers begleitete ihn durch's ganze Leben: wenn man zu ihm kam, hatte er ihn vor ſich liegen, und darin geleſen. Er äußerte oft, daß er alle Shakſpeareſchen Stücke, wie den Macbeth, bearbeiten wolle. Aber Anfangs konnte er ſich in Shakſpeare gar nicht finden. Er ſagt: „als ich in einem frühen Alter dieſen Dichter kennen lernte, empörte mich ſeine Kälte, ſeine Unempfindlichkeit, die ihm erlaubte, im höchſten Pathos zu ſcherzen, die herzzerſchneidenden Auftritte im Hamlet, Lear, Macbeth durch einen Narren zu ſtören, die ihn bald da feſthielt, wo meine Empfindung forteilte, bald da kaltherzig fortriß, wo das Herz ſo gerne ſtill geſtanden wäre. Mehrere Jahre hatte er ſchon meine ganze Verehrung, und war mein Studium, ehe ich ſein Individuum lieb gewinnen konnte. Ich war noch nicht fähig, die Natur aus der erſten Hand zu verſtehen. Nur ihr durch den Verſtand reflectirtes und durch die Regel zurecht gelegtes Bild konnte ich ertragen, und dazu waren die ſentimentaliſchen Dichter der Franzoſen

und auch der Deutſchen, von den Jahren 1750 bis etwa 1780, gerade die rechten Subjecte. Uebrigens ſchäme ich mich dieſes Kinderurtheils nicht, da die bejahrte Kritik ein ähnliches fällte, und naiv genug war, es in die Welt hineinzuſchreiben.“ Auch Göthe, der doch für die Natur iſt, und in Shakſpeare einen Dichter der naiven Gattung verehrt, indem er an ihm rühmt, daß er kaum auf der zarteſten Seite, ja nur mit der äußerſten Spitze an die Sehnſucht grenze, — der die Shakſpeareſchen Dichtungen einem großen belebten Jahrmarkte vergleicht — ſieht doch die komiſchen Figuren in denſelben z. B. in Romeo und Julia als „poſſenhafte Intermezziſten“ an, die den tragiſchen Gehalt ſtören. Was Göthe und Schiller an den Shakſpeareſchen Stücken verſchmähen, iſt die große Kunſt des Humors. Schiller war ſchon in der Jugend zu ernſt, um den Ernſt im Scherze zu erblicken. Als er einmal glaubte, einen Stoff zur Komödie gefunden zu haben, fühlte er ſich doch, als er denſelben bearbeiten wollte, ganz fremd in dieſer Gattung. Er ſchrieb an einen Freund: „vielleicht bin ich eher einer Komödie gewachſen, wo es mehr auf eine komiſche Zuſammenfügung der Begebenheiten ankommt, als auf komiſche Charaktere und Humor. Meine Natur iſt zu ernſt geſtimmt; was keine Tiefe hat, kann mich nicht lange anziehen.“ Schiller war der feſten Meinung, daß wir noch kein wahres, echtes Luſtſpiel hätten, und detaillirte dies mit überzeugender Beredſamkeit. In den Propyläen und nachher auch in andern Zeitſchriften wurde deshalb der bekannte Preis für das beſte Luſtſpiel ausgeſetzt.

Gerade das, womit Göthe und Schiller ſich in den Shakſpeareſchen Stücken nicht befreunden konnten, nämlich, daß der Dichter den Ernſt der Handlung ſo oft durch einen Narren, Schwätzer unterbreche, das, ſagt Tieck, macht ſein Gedicht zum Drama. Er nennt Shakſpeare den ironiſchen Dramatiker. A. W. von Schlegel und Solger betrachten Shakſpeare in demſelben Sinn als den Meiſter in der Ironie, nicht blos in Betreff einzelner Charaktere, ſondern auch der ganzen Handlung. Aber was ſie Ironie nennen, iſt ganz was anders, als der Humor. Der Dichter ſoll nach ihnen den ſchönen Schein, den er hingezaubert, auch wieder vernichten, ſoll wie der Schöpfer auch der Zerſtörer ſeines Werkes ſeyn können. Aber alsdann hätte er eine Dichtung ohne Wahrheit, keine wahre Dichtung geſchaffen. Das überſinnliche Princip im Menſchen, das mit der Gottheit verbundne ſelige Leben, meinen ſie, ſoll im Tragiſchen ebenfalls wie das Sinnliche und Endliche dem Untergange geweiht ſeyn. Aber was göttlich und wahr iſt, iſt unzerſtörbar. Stellt der Dichter in ſeinem Gedicht eine Wahrheit dar, ſo kann er dieſelbe nicht zerſtören und nicht zerſtören wollen. Das Unendliche, was ſich uns durch Vernichtung der ſchönſten, edelſten Geſtalten kund gibt, hat keine Wahrheit. Das Wahre iſt nicht blos die negative, alles verzehrende Macht des Endlichen, ſondern vielmehr die poſitive, in ihm ſich offenbarende Macht. Die Shakſpeareſchen Geſtalten gehen nicht mit der Wahrheit unter, wie jene Ironie meint, ſondern werden in der Wahrheit erhalten; es geht nur das an ihnen unter, was unwahr iſt. Es wird nur das an ihnen zu nichte, wodurch ſie dem Unendlichen

und Wahren nicht gemäß ſind. Dies iſt die poſitive Ironie, der Humor, in welchem das Endliche Theil hat am Unendlichen, durch unendliche Liebe, während die bloße Ironie, die Tiefe der Liebe verkennend, mit den Endlichen auch das Ewige und Wahre zerſtören will. Shakſpeare hätte jener Ironie zu Folge, nach welcher das Wahre ſelbſt ſich nicht in der Wahrheit erhält, ſondern untergeht, keine feſten, beſtimmten Charaktere, ſondern unbeſtimmte, charakterloſe Figuren producirt. Denn zum Charakter gehört Beſtimmtheit; das Allgemeine, welches keiner Zerſtörung fähig iſt, gibt ihm ſein Pathos. Erheben die Shakſpeareſchen Charaktere, alles Endliche an ſich überwindend, ſich über ſich ſelbſt, ſo geſchieht dieſes nicht, weil ſie ironiſch kein ſubſtanzielles, allgemein vernünftiges Intereſſe haben, ſondern geſchieht darum, weil ſie der Wahrheit gewiß, dieſe durch ihre Selbſtzerſtörung geltend machen.

Man hat an Shakſpeare als unnatürlich getadelt, daß er im Schmerz der Empfindung und Leidenſchaft noch Zeit habe, zu Bildern und Gleichniſſen überzugehen. Aber eben dadurch erheben ſich die handelnden Perſonen über das Leid und Geſchick, ihre Freiheit und Allgemeinheit bewahrend und werden zu wahrhaft poetiſchen Geſtalten. Das Gemüth iſt unfrei, ſo lange als die Empfindung innerlich, in der engen Bruſt gefeſſelt bleibt, ſich nicht äußerlich machen, mit etwas Anderm nicht vergleichen kann. Im Bilde und Gleichniß macht es ſich frei von der Empfindung, ſchaut dieſelbe an, und ſtellt ſie vor, iſt darin bei ſich, und zugleich aus ſich heraus im Allgemeinen, nicht mehr nur innerlich verſchloſſen. Das Gemüth kommt dadurch in Ruhe. In der Poeſie darf kein Schmerz, keine Freude ſo

groß ſein, daß das Gemüth darin befangen bliebe. Indem Shakſpeare die innerliche Empfindung zum Bilde entäußert, iſt dies nicht Kälte, Unempfindlichkeit, ſondern Poeſie und höchſte Freiheit. Seine Geſtalten ſind echt künſtleriſch, ſind ſelbſt vom Genius belebt, ſprechen ſich nicht blos aus, ſondern ſchön aus, ihre Empfindung ſymboliſirend. Mögen ſie von einer Empfindung, von einer Leidenſchaft auch noch ſo ſehr ergriffen ſeyn, ſie erheben ſich über dieſelbe durch die ſchöne Phantaſie zur Freiheit.

Außer über das Theatraliſche ſtellte Schiller ſchon in der Thalia Unterſuchungen über das Drama und namentlich über die Tragödie an. Die betreffenden Abhandlungen beruhen alle auf der Kantiſchen Philoſophie. Die erſten ſind Aufſätze über das Pathetiſche, über den Grund des Vergnügens an tragiſchen Gegenſtänden und über tragiſche Kunſt. Im Allgemeinen entwickelt er in ihnen die Anſicht, daß der letzte Zweck der Kunſt die Darſtellung des Ueberſinnlichen ſey. Die tragiſche Kunſt bewirke dies, indem ſie uns die Unabhängigkeit und Freiheit von der Natur im Zuſtande des Affects verſinnliche. Das Sinnenweſen müſſe leiden, das Vernunftweſen ſeine Unabhängigkeit und Freiheit handelnd beweiſen. Im Leiden zeige ſich die Natur und das Menſchliche; die Freiheit, der Geiſt im Widerſtand gegen das Leiden. Beides ſey zur Tragödie nothwendig. Der Sinn müſſe bei allem Pathos durch Leiden, der Geiſt durch Freiheit intereſſirt ſeyn. Mangele es in einer pathetiſchen Darſtellung am Ausdrucke der leidenden Natur, ſo ſey ſie ohne äſthetiſche Kraft, unſer Herz bleibe kalt. Fehle es am

Ausdruck ethiſcher Anlage, ſo könne die Darſtellung bei aller ſinnlichen Kraft nicht pathetiſch ſeyn. Der leidende Menſch müſſe aus aller Freiheit des Gemüths immer durchſcheinen, und der ſelbſtändige Geiſt aus allen Leiden der Menſchheit. — Schiller iſt hierin über die franzöſiſche Tragödie ſowohl, als über die Sturm = und Drang = Periode ſchon hinaus. Aber die kritiſche Anſicht von der Freiheit iſt noch einſeitig.

Er kommt aber ſchon in der erſten Abhandlung darauf zu ſprechen, daß das äſthetiſche Urtheil ein andres, als das blos moraliſche, und die poetiſche Wahrheit eine andere, als die hiſtoriſche ſey. Der Wirkungskreis der Kunſt und Poeſie ſey „das Totale der menſchlichen Natur.“ Die Poeſie müſſe dem Menſchen werden, was dem Helden ſeine Liebe. In der zweiten Abhandlung geht er auf die Idee des Tragiſchen näher ein. Den Widerſtand des Menſchen gegen das Sinnliche und Natürliche ebenfalls hervorhebend, ſucht er zu zeigen, wie das höchſte Bewußtſein unſrer moraliſchen Natur allein in einem gewaltſamen Zuſtand, im Kampfe erhalten werden könne, und wie deshalb das höchſt moraliſche Vergnügen jederzeit von Schmerz begleitet ſeyn werde. Daher müſſe ſich die Dichtungsart, die uns die moraliſche Luſt in vorzüglichem Grade gewähren ſolle, ſich der gemiſchten Empfindung bedienen, und uns durch den Schmerz ergötzen. Dies thue nun vorzugsweiſe die Tragödie, ihr Gebiet umfaſſe alle möglichen Fälle, in welchen irgend eine Naturzweckmäßigkeit einer moraliſchen, oder auch eine moraliſche der andern aufgeopfert werde, die höher ſey. In der dritten Abhandlung unterſucht er die Bedingungen,

welche der tragiſchen Rührung zu Grunde liegen. Der Gegenſtand unſers Mitleids müſſe erſtens zu unſrer Gattung gehören, und die Handlung, an der wir Theil nehmen ſollen, unter dem Gebiete der Freiheit ſtehen. Alsdann müſſe das Leiden, ſeine Quelle und ſeine Grade in einer Folge verknüpfter Begebenheiten vollſtändig mitgetheilt, und zuletzt ſinnlich vergegenwärtigt, nicht mittelbar durch Beſchreibung, ſondern unmittelbar durch Handlung dargeſtellt werden. Die Kunſt vereinige und erfülle alle dieſe Bedingungen in der Tragödie, welche deshalb die dichteriſche Nachahmung einer vollſtändigen Handlung ſey, die uns Menſchen in einem Zuſtand des Leidens zeige, und zur Abſicht habe, unſer Mitleid zu erregen.

Erſt in den Briefen über die äſthetiſche Erziehung des Menſchen erhebt er ſich völlig über den ſubjectiven, blos moraliſchen Standpunkt, darin zum objectiven „anthropologiſchen" übergehend. Es trage nämlich jeder Menſch die Anlage und Beſtimmung zu einem rein idealiſchen Menſchen in ſich. Wir ſollen uns zur Aufgabe machen, in allen Abwechſelungen des Lebens mit der unveränderlichen Einheit des idealiſchen Menſchen übereinzuſtimmen. Dieſer werde repräſentirt durch den Staat, in dem ſich die Mannigfaltigkeit der Subjecte zu vereinigen ſtrebe. Wir ſollen uns in der Zeit und Zeitlichkeit zum Menſchen in der Idee veredeln, unſere Triebe ſollen eins ſeyn mit der Vernunft. Da der Staat nicht immer zu dieſer Forderung verhelfe, ſoll die ſchöne Kunſt jene Veredlung des Menſchen zur Totalität bewirken. Die Sinnlichkeit ſowohl als die Vernunft

ſey in der menſchlichen Natur gegründet, deshalb ſeyen auch zwei entgegengeſetzte Triebe, der ſinnliche Trieb und der Formtrieb. Jener gehe auf das Aeußerliche, Zeitliche, dieſer auf das Ewige, Bleibende im Menſchen. Aber weil ſie zuſammen den ganzen Menſchen conſtituiren, müßen beide auch ihr Recht erhalten. Denn verwirkliche ſich nur einer, ſo ſey der Menſch nicht ganz Menſch. Deshalb müſſe man einen dritten Trieb, welcher beide in ſich vereinige, annehmen, den äſthetiſchen Trieb oder Spieltrieb. In dieſem begehre der ſinnliche Trieb nur, was der Formtrieb als vernünftig und wahr erkenne, und erkenne der Formtrieb ſo, wie der ſinnliche Trieb begehre. Die beiden erſten Triebe hinderten den Menſchen, ganz Menſch zu ſeyn, hielten ihn blos an einer Seite feſt, ſie zwängen ihn, und darum wären ſie ernſt. Erſt der äſthetiſche Trieb, oder Spieltrieb ſey der wahren Natur des Menſchen gemäß. So kommt Schiller durch die Erkenntniß des Gegenſatzes, der Vernunft und Sinnlichkeit als eines unwahren, blos abſtracten Unterſchiedes, zur Anerkennung ihrer lebendigen Einheit im Schönen. Was auf dem blos moraliſchen Standpunkt immer nur gefordert wird, und ſeyn ſoll, das erreicht das Schöne und die Kunſt wirklich, und vollbringt es. Darum hat die Kunſt keinen andern Zweck mehr, als ſich ſelbſt, iſt Selbſtzweck.

In der Abhandlung über die nothwendigen Grenzen beim Gebrauch ſchöner Formen betrachtet Schiller nun das Verhältniß des neu gewonnenen äſthetiſchen Standpunktes zu dem blos moraliſchen, indem er in Betreff des letztern

an dem Unterſchiede des Sinnlichen und der Vernunft feſthält, aber in Betreff des erſteren an der Einheit und Harmonie. Erſt ſucht er die Grenzen der ſchönen Formen hinſichtlich der Darſtellung näher zu beſtimmen, und geht alsdann mehrere Colliſionen durch, in welche beide Standpunkte mit einander gerathen können. Einen Gegenſatz in der Kunſt und Poeſie ſelbſt findet er in der Abhandlung über naive und ſentimentaliſche Dichtung, nämlich den Unterſchied der naiven und ſentimentalen Gattung. Der Dichter ſey entweder Natur oder ſuche ſie. Jenes mache den naiven, dieſes den ſentimentaliſchen Dichter. Der naive Dichter ſchildere ſeinen Gegenſtand mit individueller Wahrheit und Lebendigkeit, er folge der einfachen Natur und Empfindung; der ſentimentaliſche reflectire über den Eindruck, den die Gegenſtände auf ihn machen, und darauf gründe ſich die Rührung, in die er ſelbſt verſetzt werde, und auch andere verſetze. Er beziehe den Gegenſtand immer auf eine Idee und auf dieſer Beziehung beruhe ſeine dichteriſche Kraft. Wenn der naive Dichter die Gunſt der Natur, die ſinnliche Realität voraus habe, als eine wirkliche Thatſache ausführend, was der ſentimentaliſche nur zu erreichen ſtrebe, ſo habe dieſer den großen Vortheil, daß er dem Triebe einen größeren Gegenſtand zu geben vermöge, als jener leiſten könne. Dem naiven Dichter könne leicht die gemeine Natur gefährlich werden, der ſentimentaliſche Dichter eben ſo leicht in Gefahr kommen, alle Natur ganz und gar aufzuheben, ſich nicht blos, was er dürfe und ſolle, über jede beſtimmte Wirklichkeit und Begrenzung zur abſoluten Möglichkeit

erheben, idealiſiren, ſondern ſelbſt über die Möglichkeit hinausgehen, ſchwärmen. Es ſey aber die gemeinſchaftliche Aufgabe beider Dichter, der menſchlichen Natur ihren völligen Ausdruck zu geben, ſonſt würden ſie gar nicht Dichter heißen können. Man ſolle beide entweder gar nicht, oder unter einem höheren gemeinſchaftlichen Begriff mit einander vergleichen, und es gebe wirklich einen ſolchen Begriff. So kommt er auf den Gegenſatz des Realiſtiſchen und Idealiſtiſchen, Beſtimmungen, die er als einſeitige, ungenügende erkennt, unter welche das Ideal der menſchlichen Natur vertheilt ſey. Denſelben Gegenſatz verfolgt er noch weiter in der Abhandlung über das Erhabene, und zwar in den Beſtimmungen der Nothwendigkeit und Freiheit. Er erkennt, indem er dieſe ebenfalls zu vereinigen ſucht, daß in der „ſinnlich-vernünftigen, d. h. menſchlichen Natur" eine äſthetiſche Tendenz zur Einheit derſelben vorhanden ſey. Denn nichts ſey wahrhaft idealiſch, als was der Realiſt, jedoch unbewußt wirklich ausübe. Das führt ihn auf den Gegenſatz des Schönen und Erhabenen. Im Schönen ſtimmten Vernunft und Sinnlichkeit zuſammen, im Erhabenen nicht. Auch hier dringt er wieder auf die Einheit, das Erhabene ſoll zum Schönen hinzukommen, um die äſthetiſche Erziehung zu vollenden.

Derſelbe Unterſchied der naiven und ſentimentaliſchen Dichtung, des Realiſtiſchen und Idealiſtiſchen, iſt denn auch der Unterſchied der Göthiſchen und Schillerſchen Poeſie. Aber wie Schiller theoretiſch das Schöne und Wahre nicht in dem feſt beſtimmten Gegenſatz findet, ſondern dieſer ſich

ihm vielmehr zur Einheit auflöſt, ſo iſt auch die Göthiſche Poeſie nicht blos realiſtiſch, und die Schillerſche nicht blos idealiſtiſch. Schiller hebt auch bei Göthe das Idealiſtiſche in der erwähnten Abhandlung über naive und ſentimentale Dichtung ausdrücklich hervor. Und Göthe erkennt das Realiſtiſche zuletzt bei Schiller an. Humboldt machte ſchon bei Gelegenheit des Don Karlos auf den Unterſchied beider Dichter in dieſer Hinſicht aufmerkſam. Alles, ſagt er, dränge ſich im Don Karlos dem Momente der Entſcheidung entgegen, die Kraft des Geiſtes und Charakters müſſe ſich zur höchſten Anſpannung ſammeln, um die Macht des Schickſals zu überwinden, und ſich ganz in ſich ſelbſt zurückziehen, um ihr nicht unterzuliegen. Das Verhältniß des Menſchen zum Schickſal darzuſtellen, ſey die Darſtellung einer Idee, und je freithätiger hier das Genie wirke, deſto größer ſey die Wirkung als ſolche. Dieſe hervorzubringen, halte er Schiller geſchaffen. Es werde eine lyriſche Stimmung erfordert, die ihm mehr als eine epiſche eigen ſey, inſofern man jene auf die Darſtellung der Empfindung und Gedanken, dieſe auf die Darſtellung der Formen beziehe, unter welchen beide erſcheinen. Auf der andern Seite ſetze auch das Dramatiſche Schillern große Schwierigkeiten entgegen; denn neben dem Erhabenen beruhe jenes Wirkung großentheils auch auf dem Rührenden, es erfordere mannigfaltig bewegte Leidenſchaft in fein nüancirten Empfindungen. In keinem ihm bekannten Theaterſtück ſey das feine Spiel der Empfindungen ſo zart und ſchön aufgedeckt als im Don Karlos. Es frage ſich jedoch, ob Schiller der Natur hier wirklich treu ſey,

oder ob er ihr nur treu zu ſcheine. Denn darin liege der Unterſchied. Schiller eile der Natur ſchon ſelbſtſtändig entgegen, ehe ſie vollſtändig auf ihn einwirken könne, er ſchöpfe nicht ſowohl aus ihr, als daß er durch ſie begeiſtert ihr Bild vermittelſt eigner Kraft in ſich producire. Dies ſey da beſonders ſichtbar, wo die Natur ſelbſt am meiſten Natur, am wenigſten auseinander gewickelt ſey; wo ſie mehr durch Materie auf das Gefühl, aber nur wenig durch Form auf den Verſtand wirke. Schillers Stärke ſey nicht in dieſer Gattung der Tragödie, ſondern in jener einfachen und heroiſchen: er wünſche aber, daß es ihm möglich ſeyn möge, den Verſuch durch alle Gattungen durchzumachen. Er kenne kein anziehenderes Schauſpiel, als zu ſehen, wie die Welt ſich in einer Seele, wie Schillers ſpiegele, wie dieſer ſeine Charaktere aus einem idealen Kreiſe herbeiführe, und ihnen doch eine lebendige Wirklichkeit gebe. Indeſſen müſſe er bekennen, daß dieſer Reiz fremdartig ſey, und nicht eigentlich ein Vorzug der Kunſt, wenn man erwäge, ob die dramatiſche Poeſie nicht mehr als jede andere erfordere, daß der Dichter unmittelbar aus der Natur ſchöpfe. Denn nirgends wolle man ſo unmittelbar durch die Wirklichkeit gerührt ſeyn.

Humbold kommt hinſichtlich der Natur und Wirklichkeit in ſeiner Unterſuchung der weiblichen Charaktere Göthes auf die epiſche und lyriſche Stimmung im Drama zu ſprechen, jene beſonders bei Göthe, dieſe bei Schiller hervorhebend. Dieſelbe iſt mit Bezug auf unſern Dichter ſympathetiſch, das Mitgefühl, welches er für die dramatiſche Production als durchaus weſentlich betrachtet. Er ſchrieb darüber an Reinwald: „Ich ſtelle

mir vor, jede Dichtung iſt nichts anders, als eine enthuſiaſtiſche Freundſchaft oder Platoniſche Liebe zu einem Geſchöpfe unſers Kopfs. Aber die Folgerung, daß die Fähigkeit zur Freundſchaft und Platoniſchen Liebe auch die Fähigkeit zu großen Dichtungen nach ſich ziehen müſſe, würde ſehr übereilt ſeyn; denn ich kann einen großen Charakter durchaus fühlen, ohne ihn auch ſchaffen zu können. Das iſt aber unſtreitig wahr, daß ein Dichter der Freund ſeiner Helden ſeyn muß, wenn er in ihnen zittern, aufwallen, weinen und verzweifeln ſoll; daß er ſie als Menſchen außer ſich denken muß, die ihm ihre geheimſten Gefühle vertrauen, und ihre Leiden und Freuden in ſeinen Buſen ausſchütten. Seine Empfindung iſt alſo Refraction, keine urſprüngliche, ſondern ſympathetiſche Empfindung. Dann rührt, erſchüttert und entflammt der Dichter am meiſten, wenn er ſelbſt Furcht und Mitleid für ſeine Helden gefühlt hat. Der Dichter iſt weniger der Maler ſeines Helden — er muß mehr deſſen Mädchen, Buſenfreund ſeyn. Der Dichter muß, wenn ich ſo ſagen darf, ſein eigner Leſer, und wenn er ein theatraliſcher, ſein eignes Parterre und Publicum ſeyn."

In dieſem Bekenntniß Schillers iſt, wenn auch die Beziehung auf Göthe nicht ausdrücklich hervorgehoben iſt, doch der dramatiſche Unterſchied beider Dichter ſcharf und beſtimmt ausgedrückt. Denn man kann wirklich ſagen, Göthe malt dramatiſch, mit einer Ruhe, die mit der Schillerſchen Unruhe und Leidenſchaft ſehr contraſtirt. Bei ihrer näheren Bekanntſchaft ſtellte ſich der Unterſchied auch gleich heraus, aber zugleich auch das

Beſtreben, ihn zu beſeitigen. Schiller hatte ſich ſchon im Wallenſtein „dem Realen" zugewendet. Früher ſtellte er mehr das Einzelne dar, nun ſah er mehr auf das Ganze; denn Wallenſtein ſey ein Charakter, der als echt realiſtiſch nur im Ganzen, nicht im Einzelnen intereſſiren könne. Wie er früher das Ideale realiſirte, ſuchte er nun das Reale zu idealiſiren. In eine epiſche Stimmung fühlte er ſich verſetzt. Er ſagte, die zunehmenden Jahre, der Umgang mit Göthe, und auch das Studium der Alten hätten dieſe Stimmung in ihm hervorgerufen. Nun wagte Göthe, von ihm zu verlangen, daß er durch Nachdenken und Uebung dem dramatiſchen Metier ſo viel Handgriffe abgewinnen ſolle, daß nicht gerade zu jeder Operation Genie und eine rein poetiſche Stimmung nöthig ſey. Die Rückſicht auf das Theater, mochte er glauben, werde ihn nöthigen, ſich noch mehr zu begrenzen. Dieſes Anſinnen Göthe's an Schiller iſt um ſo merkwürdiger, als jener doch bei Shakſpeare das Poetiſche auf Koſten des Theatraliſchen ſo ſehr erhebt. Es hängt dies aber mit der Anſicht Göthe's von dem Naturgemäßen in dramatiſcher und theatraliſcher Hinſicht zuſammen, was er bei Shakſpeare nicht vermißte. Je mehr Dichter und Schauſpieler dies zu faſſen verſtänden, einen deſto höheren Rang werde auch die Bühne einnehmen. Göthe fand damals immer noch nicht das Natürliche und Wahre bei Schiller. „Einige Scenen", ſagt er, „leſe ich in Schillers großen Theaterſtücken mit wahrer Liebe und Bewunderung, dann aber komme ich auf Verſtöße gegen die Wahrheit der Natur, und ich kann nicht weiter.

Selbſt mit Wallenſtein geht's mir nicht anders; durch ſeine philoſophiſche Richtung kam er dahin, die Idee für höher zu halten, als alle Natur, ja die Natur dadurch zu vernichten. Was er ſich denken konnte, das mußte geſchehen, es mochte nun der Natur gemäß oder zuwider ſeyn." Schiller gab Göthe darin Recht, daß er ſich mehr auf das Dramatiſch-Wirkende concentriren ſolle; dies ſey ſchon eine poetiſche Forderung, ohne alle Rückſicht auf Theater und Publicum. Aber den theatraliſchen Forderungen wollte er nicht in dem Maaße nachgeben, daß darüber das Poetiſche verloren gehe. Wenn ihm je ein gutes Theaterſtück gelingen ſolle, ſo könne es nur auf poetiſchem Wege ſeyn, denn eine Wirkung ad extra, wie ſie zuweilen auch einem gemeinen Talente oder einer bloßen Geſchicklichkeit gelinge, könne er ſich nie zum Ziele machen, noch, wenn er auch wolle, ſie erreichen. Nur die erfüllte Kunſt werde ſeine individuelle Tendenz ad intra überwinden können, wenn ſie ſelbſt überwunden ſey. In allem Poetiſchen ſey es doch der Samen des Idealismus, der es hindere, daß das wirkliche Leben mit ſeiner gemeinen Empirie alle Empfänglichkeit für das Poetiſche zerſtöre.

Das Studium des Ariſtoteles beſtärkte Schiller noch in ſeiner Anſicht. Er fand bei dieſem das Poetiſche anerkannt, als die tiefere Wahrheit, gegen das Aeußere, Leere, Unbedeutende, worin ſo manche ſich verlören, über dem Beſtreben, der Wirklichkeit recht nahe zu kommen. Die poetiſche Wahrheit, ſagt Schiller, beſteht nicht darin, daß etwas wirklich geſchehen ſey, ſondern darin, daß es geſchehen konnte,

in der reinen Möglichkeit der Sache. Er ſchrieb an Körner: „Ich habe Ariſtoteles Poetik geleſen, und ſie hat mich nicht nur nicht niedergeſchlagen und eingeengt, ſondern wahrhaft geſtärkt und erleichtert. Nach der gewöhnlichen Art, wie die Franzoſen den Ariſtoteles nehmen, und an ſeinen Forderungen vorbeizukommen ſuchen, erwartet man einen kalten, illiberalen und ſteifen Geſetzgeber in ihm, und gerade das Gegentheil findet man. Er bringt mit Feſtigkeit und Beſtimmtheit auf das Weſen, und über die äußern Dinge iſt er ſo lax als man ſeyn kann. Was er vom Dichter fordert, muß dieſer von ſich ſelbſt fordern, wenn er irgend weiß, was er will; es fließt aus der Natur der Sache. Die Poetik handelt beinahe ausſchließlich von der Tragödie, die er mehr als irgend eine andere poetiſche Gattung begünſtigt. Man merkt ihm an, daß er aus einer ſehr reichen Erfahrung herausſpricht, und eine ungeheure Menge tragiſcher Vorſtellungen vor ſich hatte. Auch iſt ſein Buch nichts Speculatives, keine Spur von irgend einer Theorie; es iſt alles empiriſch; aber die große Anzahl der Fälle und die glückliche Wahl der Muſter, die er vor Augen hat, gibt ſeinen empiriſchen Ausſprüchen einen allgemeinen Gehalt, und die völlige Qualität von Geſetzen.“ Auch Göthe ſtudirte den Ariſtoteles, beide Dichter befreundeten ſich mit ihm immer mehr, anſtatt ihn zu fürchten, wie die Franzoſen; aber ſie behaupteten ſich auch gegen ihn.

Unter andern führte ſie das Studium des Ariſtoteles und des antiken Drama auch auf den Unterſchied des Stoffs dieſes Drama's von dem Stoff des modernen. Das

höchſt Pathetiſche im erſteren, ſagt Göthe, ſey nur äſthetiſches Spiel, während im letztern die Naturwahrheit mitwirken müſſe. Dies ſieht er als einen Vorzug des antiken Drama an. Die Hauptſache in der Kunſt, meint Schiller, ſey bei den Alten, eine poetiſche Fabel zu erfinden. Die Neueren ſtrebten zu ſehr nach der Wirklichkeit, und verlören darüber die tiefere Wahrheit, in welcher das Poetiſche liege. Und Göthe bemerkt, auf dem Glück der Fabel beruhe alles, das Erfinden der Fabel ſey bei den Alten eine ſeltene, nicht geachtete Sache, was ſie Mythus nennen, ſey überliefert und allgemein bekannt, und dem Dichter bleibe daher das ganze Verdienſt einer lebendigen Ausführung. Die Alten fragten nichts nach dem Stoffe, ſondern nach der neuen Behandlung deſſelben von dem jedesmaligen Dichter, der ſich alſo ganz auf ſeine Kunſt iſoliren dürfe, und ſich zu ſeinem Vortheile von allem pathologiſchen Intereſſe der Neuern fern halten könne. Göthe will deshalb, daß die Geſchichte in hiſtoriſchen Dramen nur den nackten Gegenſtand hergeben ſoll. Stoff und Behandlung ſoll der Dichter aus ſeiner Phantaſie hinzuthun, die Poeſie gerathe ſonſt in Noth, wenn ſie Aeußeres aus der Geſchichte entnehme. Beide Dichter ſtimmen alſo wieder überein, daß die bloße Naturwahrheit nicht ausreicht für das Poetiſche, ſondern die tiefere Wahrheit gefordert werden müſſe. Das Reſultat ihres Studiums der antiken Kunſt und ihrer Kritik iſt: obwohl der moderne Dichter einen wirklichen Fall vollkommen nachahmen möge, dürfe doch die poetiſche Darſtellung nie mit der Wirklichkeit coincidiren. Darum be-

mußte Schiller aus der Geſchichte auch nicht das Einzelne, Factiſche für die Poeſie, ſondern den Culturzuſtand. Er ſagt: „Selbſt an wirklichen Begebenheiten hiſtoriſcher Perſonen iſt nicht die Exiſtenz, ſondern das durch die Exiſtenz kund gewordene Vermögen das Poetiſche. Der Umſtand, daß dieſe Perſonen wirklich lebten, und daß dieſe Begebenheiten wirklich erfolgten, kann zwar ſehr oft unſer Vergnügen vermehren, aber mit einem fremdartigen Zuſatz, der dem poetiſchen Eindruck vielmehr nachtheilig als beförderlich iſt.“

Das Studium des Ariſtoteles und des antiken Drama erregte bei Schiller den Wunſch, den griechiſchen Geſchmack wiederherzuſtellen. Er ſagte: „paßt auch unſer Zeitalter nicht für das Zeitalter der Griechen, ſo paßt doch der griechiſche Geſchmack für unſere gebildeten Zeiten.“ Göthe bemühte ſich dagegen, wieder franzöſiſche Stücke auf die deutſche Bühne zu bringen. Schiller wollte ſogar den Chor wieder einführen, und verſuchte dies ſchon in den Malteſern, ein Stück, welches er gleichzeitig mit dem Wallenſtein zu bearbeiten angefangen hatte. Er ſchrieb damals an Humboldt, daß dies mit Chören verbundene Stück ſich an eine Stimmung beſonders anſchließe. Auch in den ſpätern Dramen zeigt ſich der Einfluß des Antiken, beſonders in der Braut von Meſſina. Schiller ging in ſeiner Forderung ſo weit, daß er meinte, die Shakſpeareſchen Dramen bedürften nach der Art der griechiſchen Tragödie noch eines Chors, um ihrem völligen Sinne zu entſprechen. Damals intereſſirte ihn auch das am meiſten in den Shakſpeareſchen Stücken, worin ſie ſich den Antiken näherten,

wie die Nemesis und die Behandlung der Volkscharaktere, wo mehr Gattungen hargestellt würden, als Individuen. Tieck meint dagegen, in der Shakspeareschen Tragödie sey wenigstens ohne den Chor eben so viel, wenn nicht mehr; und es sey unbegreiflich, wie ein Geist, als der unsers Dichters, dies nicht sehen, und seinen Blick so von Vorurtheilen könne trüben lassen. Freilich! das Volk ist bei Shakspeare mit in die Handlung selbst aufgenommen. Ferner sagt Tieck, ein Versuch, den Sophokleischen Trimeter von unserer Bühne ertönen zu lassen, müsse ganz das Gegentheil von dem seyn, was Schiller in der Braut von Messina versucht habe. Noch nie habe sich unsere Bühne so weit von der Wahrheit verirrt, es bleibe ein unbegreiflicher Irrthum des großen Dichters, auf diese Weise, die das Schauspiel aufhebe, statt es zu ergänzen und zu verklären, den Chor der Alten uns ersetzen zu wollen. Dieser Mißgriff und die vornehme Autorität, die so vielen imponirte, welche so gern das griechische Drama mit dem unsrigen ausgleichen möchten, habe sehr geschadet. — Aber Schiller hatte gar nicht im Sinne, die Sophokleische Form der Tragödie streng festhalten zu wollen. Er schrieb an Süvern: „Die Sophokleische Tragödie war eine Erscheinung ihrer Zeit, die nicht wiederkommen kann, und das lebendige Product einer individuell bestimmten Gegenwart einer ganz heterogenen Zeit zum Maaßstabe und Muster aufzudringen, hieße die Kunst, die immer dynamisch und lebendig entstehen und wirken müsse, eher tödten als beleben. Unsre Tragödie hat mit der Ohnmacht, Schlaffheit, Charakterlosigkeit des Zeitgeistes und mit

einer gemeinen Denkart zu ringen, ſie muß alſo Kraft und Charakter zeigen, ſie muß das Gemüth zu erſchüttern, zu erheben, aber nicht es aufzulöſen ſuchen."

Schiller wollte unſtreitig mit der Einführung des Chors das Poetiſche als die tiefere Wahrheit im Drama rein erhalten und bewahren. Er ſchloß aber damit den idealen Boden der Poeſie von der wirklichen rein ab. Indem er den Chor an der Handlung ſelbſt Theil nehmen läßt, eine nothwendige Folge der Verſchmelzung des antiken und modernen Drama's, verändert er das Weſen des antiken Chors gänzlich. Mit dieſer Tendenz der Verſchmelzung beider Formen im Drama hängt ferner ſeine Anſicht von der Miſchung der Gattungen in der Poeſie zuſammen. Um von einem Kunſtwerke alles auszuſchließen, was ſeiner Gattung fremd ſey, müſſe man nothwendig alles hineinſchließen können, was der Gattung gebühre. Daran fehle es eben. Wir könnten die Bedingungen nicht zuſammenbringen, unter welchen eine jede der beiden Gattungen, das Epos und Drama ſtehe, darum vermiſchten wir ſie. Gäbe es Rhapſoden und eine Welt für ſie, ſo brauchte der Epiker kein tragiſches Motiv, und umgekehrt, hätten wir die Hülfsmittel und intenſiven Kräfte der griechiſchen Tragödie, und die Vergünſtigung, die Zuſchauer durch ſieben Stück zu führen, ſo brauchten wir die epiſche Breite unſers Drama nicht. Göthe dagegen betrachtete es als eine Unart, daß die Neuern ſich mit der ganzen Gattung plagten, ohne zu wiſſen, woran ſie eigentlich ſeyen, denn die ſpecifiſchen Beſtimmungen ſollte von Außen kommen, und die Gelegenheit das Talent determiniren.

Göthe und Schiller reden dem Ariſtoteles zufolge immer nur von den beiden Gattungen des Epos und des Drama's; man muß aber nicht meinen, daß ſie darum die Lyrik als eine eigne Gattung nicht betrachtet und anerkannt hätten. Göthe, obwohl theoretiſch gegen die Miſchung der Gattungen, hält doch praktiſch an der Trennung nicht feſt. Schiller ſah dies gleich, und daß bei ihm das Epiſche im Drama vorherrſche. Auch Göthe erkennt ſpäter theoretiſch an, daß „bei einer lebendigen Behandlung die Gattungen oft zuſammenfließen.“ Shakſpeare hatte die Gattungen gemiſcht. Er hat in ſeinen Dramen wörtlich ganze Stellen aus Chroniken abgeſchrieben. Göthe that erſt daſſelbe, er ſagte zu Eckermann, in meinem Clavigo habe ich aus den Memoiren des Beaumarchais ganze Stellen; als dieſer erwiderte, daß man dies nicht merke, es nicht ſtoffartig geblieben wäre, antwortete Göthe, ſo iſt es recht, wenn es ſo iſt; denn wäre es nicht ſo, dann hätte er ſeiner Anſicht zuwider Aeußeres aus der Geſchichte entnommen. „Wozu“, ruft Göthe aus, „wären die Poeten, wenn ſie blos die Geſchichte eines Hiſtorikers wiederholen wollten! Der Dichter muß weiter gehen und uns wo möglich etwas Höheres und Beſſeres geben.“ Die Aufnahme des Aeußeren bei Göthe, meint Tieck, ſey der Grund, warum es demſelben nicht habe gelingen wollen, ſich das Theater anzueignen; aber wir haben den wahren Grund oben kennen gelernt. Bei Shakſpeare iſt Aeußeres und Inneres, das Aeußere gehört zur Begrenzung der Idee. Er verdankt aber nicht das Dramatiſche dem Aeußern, nicht Chroniken, Erzählungen und

Novellen, wie man unverſtändiger Weiſe gemeint hat. Das Dramatiſche, die Schöpfung der Charaktere, iſt ganz und allein Shakſpeare's Werk und groſse Kunſt. Zum Drama gehört inneres Pathos; dies iſt im Aeuſsern nicht enthalten. Das Aeuſsere und Detail, dem Epos weſentlich, kann im Drama faſt ganz verſchwinden. Bei Göthe iſt in den erſten Stücken, in Götz von Berlichingen, Clavigo viel Aeuſserliches, und bleibt auch wohl äuſserlich, in Iphigenia und Taſſo dagegen beruht alles auf der Darſtellung des Innern. Man vermiſst das Aeuſsere kaum, es ſcheint wenigſtens unweſentlich, von ſolch idealiſcher Hoheit iſt das innerliche Pathos. Aber es gehört die ganze Schönheit der Darſtellung dazu, das Aeuſsere ſo ganz vergeſſen zu machen. Auch Schiller ſtellt in ſeinen Dramen das Weſentliche dar, ſo daſs das Aeuſserliche wenig in Betracht kommt. Seine Rhetorik iſt wahrhaft dramatiſch, ſie verſchmäht alle kleinlichen Rückſichten, Umſtände und Wendungen, die der bloſsen Redekunſt nothwendig ſind. Was mächtig in ihm iſt, das ſpricht er als ſein Pathos aus. Schiller hat die dramatiſche Beredſamkeit im höchſten Grade beſeſſen. Sie wird häufig für bloſse Rhetorik ausgegeben, die auf die Bühne einen ſchädlichen Einfluſs gehabt habe. Dagegen bemerkt Tieck richtig, daſs nicht Schiller, bei dem das dramatiſche Element ſo überwiegend geweſen, ſondern die ſich an ihn anſchloſſen, ſolchen Einfluſs geübt.

Göthe und Schiller konnten ſich nicht mit der Art, wie Shakſpeare die Gattungen gemiſcht hatte, befreunden, denn ſie muſsten nach ihrer Theorie glauben, daſs die Poeſie dadurch in

Rath gerathe. Das Aeußere thut dem innerlichen Pathos bei demſelben aber keinen Eintrag. Es ſcheint, dieſe Meinung war die Veranlaſſung, daß Göthe das Aeußere im Drama faſt ganz verſchmähte, und deshalb alles innerlich hielt, und Schiller nicht genug individualiſirte. Die Hauptſache iſt, daß ſie das Poetiſche als die tiefere Wahrheit gegen die Anmaßung äußerer Geſchichte zu ſichern ſuchten. Jeder findet auf ſeine Weiſe auch wieder bei Shakſpeare, was ſie theoretiſch als das Schöne erkennen. Schiller über Egmont ſagt: „Entweder es ſind außerordentliche Handlungen und Situationen, oder es ſind Leidenſchaften, oder es ſind Charaktere, die dem tragiſchen Dichter zum Stoffe dienen; und wenn gleich oft alle dieſe drei als Urſache und Wirkung in einem Stück ſich beiſammen finden, ſo iſt doch immer das Eine oder das Andere vorzugsweiſe der letzte Zweck der Schilderung geweſen. Iſt die Begebenheit oder Situation das Hauptaugenmerk des Dichters, ſo braucht er ſich nur inſofern in die Leidenſchaft- und Charakterſchilderung einzulaſſen, als er jene durch dieſe herbeiführt. Iſt hingegen die Leidenſchaft ſein Hauptzweck, ſo iſt ihm oft die unſcheinbarſte Handlung ſchon genug, wenn ſie jene nur in's Spiel ſetzt. Iſt endlich der Charakter ſein vorzügliches Augenmerk, ſo iſt er in der Wahl und Verknüpfung der Begebenheiten noch viel weniger gebunden, und die ausführliche Darſtellung des ganzen Menſchen verbietet ihm ſogar, einer Leidenſchaft zu viel Raum zu geben. Die alten Tragiker haben ſich beinahe einzig auf Situationen und Leidenſchaften eingeſchränkt. Darum findet

man bei ihnen auch nur wenig Individualität, Ausführlichkeit und Schärfe der Charakteriſtik. Erſt in neueren Zeiten, und in dieſen erſt ſeit Shakſpeare wurde die Tragödie mit der dritten Gattung bereichert; er war der erſte, der in ſeinem Macbeth, Richard III. ganze Menſchen und Menſchenleben auf die Bühne brachte, und in Deutſchland gab uns der Verfaſſer des Götz von Berlichingen das erſte Muſter in dieſer Gattung." In Betreff der Situationen, ſagt Göthe, daß Gozzi der Meinung geweſen, es gebe nur 36 Situationen; Schiller habe geglaubt, es gebe mehrere, allein es ſey ihm nicht einmal gelungen, ſo viele zu finden. Schiller lobt es und erkennt es an bei Shakſpeare und Göthe, daß ſie den ganzen Menſchen auf die Bühne bringen, tadelt es jedoch an Egmont, daß Göthe zwar das Individuelle ſchön behandle, aber darin nicht auch das Subſtanzielle erſcheinen laſſe. Er vermißt das Subſtanzielle wohl auch bei Shakſpeare, aber nennt ausdrücklich den Julius Cäſar, in dem das Allgemeine im Individuellen anſchaulich gemacht worden. Schiller verlangt einen gewiſſen Ernſt von dem Helden des Stücks, er ſoll über das Kleine das Große nicht hintanſetzen. In Egmont hätte der politiſche Zuſtand der Niederlande einen Theil der dramatiſchen Handlung ausmachen, und Egmont ſelbſt nicht blos nach ſeiner Empfindung dargeſtellt werden ſollen, ſondern auch nach ſeiner Geſinnung. Bei Göthe iſt das Subſtanzielle, was Schiller in den andern Stücken anerkennt, nicht als individuelles Pathos ſo beſtimmt nach Außen gewendet. Schiller verhandelte ſchon mit Humboldt

die Frage, inwiefern die individuell beſtimmte Geiſtesform ſich mit Idealität vertrage? Ferner über den Satz, daß die Ausbildung des Individuums nicht ſowohl in dem vagen Anſtreben zu einem abſoluten und allgemeinen Ideal, als vielmehr in der möglichſt reinen Darſtellung und Entwickelung ſeiner Individualität beſtehe. Ihm ſey ſo viel klar, daß jede Individualität in dem Grade idealiſch ſey, als ſie ſelbſtändig ſey, d. h. als ſie innerhalb ihres Kreiſes ein unendliches Vermögen einſchließe, und dem Gehalte nach alles zu leiſten vermöge, was der Gattung möglich ſey. Im Briefwechſel mit Göthe kommt er ebenfalls auf das Individuelle zu ſprechen. Das Individuelle ſoll allgemein menſchlich, wahr, ſubſtanziell ſeyn. Die Charaktere ſollen nicht bloße Individuen ſeyn, ſondern idealiſche Masken, von abſtract logiſchen Weſen ſo weit entfernt, als von bloßen Individuen. — Wenn Schiller daher will, daß das Allgemeine und Subſtanzielle im Individuellen erſcheine, ſo meint er den Geiſt: das Poetiſche und Wahre iſt ihm der Geiſt. Aber Göthe fordert daſſelbe, ihm iſt ebenfalls der Gipfel der Kunſt die Einheit des Individuellen und Subſtanziellen, der Freiheit und Nothwendigkeit. In Shakſpeare und kein Ende ſpricht er dies auf's Beſtimmteſte aus, indem er ſagt: „Shakſpeare, obgleich der naiven Gattung angehörig, indem ſein Werth eigentlich auf der Gegenwart ruht, iſt doch entſchieden ein moderner Dichter, von den Alten durch eine ungeheure Kluft getrennt, dem innerſten tiefen Sinne nach. Die größten Qualen, ſowie die meiſten, welchen der Menſch ausgeſetzt iſt, entſpringen

aus dem Jedem inwohnenden Mißverhältniſſe zwiſchen Sollen und Wollen, ſodann zwiſchen Sollen und Vollbringen, Wollen und Vollbringen. In den alten Dichtungen iſt das Unverhältniß zwiſchen Sollen und Vollbringen, in den neueren zwiſchen Wollen und Vollbringen. Die alte Tragödie beruht auf einem unausweichlichen Sollen, das durch ein entgegenwirkendes Wollen nur geſchärft und beſchleunigt wird. Aber alles Sollen iſt despotiſch, es gehört der Vernunft an, wie das Sitten- und Stadtgeſetz, und Naturgeſetz; das Wollen hingegen iſt frei, ſcheint frei und begünſtigt den Einzelnen. Es iſt der Gott der neuen Zeit; ihm hingegeben, fürchten wir uns vor dem Entgegengeſetzten, und hierin liegt der Grund, warum unſere Kunſt, ſowie unſere Sinnesart von der antiken ewig getrennt bleibt. Durch das Sollen wird die Tragödie groß und ſtark, durch das Wollen ſchwach und klein. Shakſpeare verbindet nun das Alte und Neue auf eine überſchwängliche Weiſe. Wollen und Sollen ſuchen ſich bei ihm in's Gleichgewicht zu ſetzen; beide bekämpfen ſich mit Gewalt, doch immer ſo, daß das Wollen im Nachtheile bleibt. Niemand hat vielleicht herrlicher als er, die erſte große Verknüpfung des Wollens und Sollens im individuellen Charakter dargeſtellt. Die Perſon von Seiten des Charakters betrachtet ſoll; ſie iſt beſchränkt, zu einem Beſondern beſtimmt; als Menſch aber will ſie. Sie iſt unbegrenzt und fordert das Allgemeine. Hier entſpringt ſchon ein innerer Conflict, und dieſen läßt Shakſpeare vor allen hervortreten. Nun aber kommt ein äußerer hinzu, und das erhöht ſich öfters

dadurch, daß ein unzulängliches Wollen durch Veranlaſſungen zum unerläßlichen Sollen erhöht wird. Dies iſt ein Wollen, das über die Kräfte eines Individuums hinausgeht, und iſt modern. Daß aber Shakſpeare es nicht von innen entſpringen, ſondern durch äußere Veranlaſſung aufregen läßt, dadurch wird es zu einer Art von Sollen, und nähert ſich dem Antiken. Denn alle antiken Helden wollen nur das, was Menſchen möglich iſt, und daher entſpringt das ſchöne Gleichgewicht zwiſchen Wollen, Sollen und Vollbringen. Doch ſteht ihr Sollen immer zu ſchroff da, als daß es uns anmuthen könnte. Eine Nothwendigkeit, die mehr oder weniger alle Freiheit ausſchließt, verträgt ſich nicht mehr mit unſern Geſinnungen; dieſen hat jedoch Shakſpeare auf ſeinem Wege ſich genähert, denn indem er das Nothwendige ſittlich macht, ſo verknüpft er die alte und neue Welt zu unſerm freudigen Erſtaunen. Anſtatt unſre Romantik über die Gebühr ausſchließlich zu erheben, und ihr einſeitig nachzuhängen, ſollten wir ſuchen, jenen großen unvereinbar ſcheinenden Gegenſatz um ſo mehr in uns zu vereinen, als Shakſpeare das Wunder wirklich ſchon geleiſtet hat." — Göthe bemerkt noch zuletzt, daß die poetiſchen Geiſter jenen ungeheuren und unter ſo viel Geſtalten hervortretenden Gegenſatz auf ihre Weiſe zu vereinigen und aufzulöſen geſucht hätten.

Ziehen wir dieſe Bemerkung näher in Betracht, um zu ſehen, wie ſich der Gegenſatz in der Geſchichte der neuen Literatur darſtellt. Wir finden ihn gleich bei Klopſtock in ſeinem ganzen Extrem. Die neuere Poeſie geht bei Klopſtock

von der moraliſchen Aufklärung aus. Das Höchſte dieſer Geiſtesform iſt das Ideal, aller Welt und Wirklichkeit gegenüber, welche ohne Werth und Bedeutung iſt. Die Form des Ideals iſt bei Klopſtock das Gefühl; deshalb iſt ſeine Poeſie vorzugsweiſe lyriſch. Er ſpricht das Ideal in allgemein geiſtigen Empfindungen aus, der Liebe und Freundſchaft, der Liebe zum Vaterlande, der Religion und Tugend. Des Gefühls wegen iſt der Ausdruck in allem vorzugsweiſe lyriſch. Es kommt deshalb nicht zur wirklichen That und Handlung, die Individualiſirung iſt ſo unwirklich, als das Ideal ſelbſt. Wieland erkennt die Wirklichkeit an, aber als bloße Negation des Ideals. Bei ihm können deshalb die Ideal- und Tugendhelden dem verführeriſchen Reize des Lebens nicht widerſtehen. Eben dadurch verlieren ſie ihre Abſtraction. Wie Klopſtock ernſt und feierlich, iſt daher Wieland anmuthig und leicht. Er weiß die leere Tugend ſowohl, wie das bloße ſinnliche Leben ſchön ironiſch zu beſeitigen. Aber in dieſer Negation bleibt er ſtehen, es kommt bei ihm nicht zur wirklichen Durchdringung. Leſſing will das Ideal mit lebendigen Geſtalten wirklich erfüllen. Es ſoll nicht, wie bei Klopſtock, der Welt gegenüber beharren, ſondern in der Welt ſich bewähren. An die Stelle des Gefühls tritt der Verſtand. Es gilt weniger das Gefühl für Recht, Tugend, als das moraliſche Handeln. Damit tritt das Lyriſche zurück, und das Dramatiſche hervor. Das moraliſche Handeln iſt Zweck, die ganze Welt iſt deshalb nur Mittel zur Verwirklichung deſſelben, blos Sphäre für das han-

belnde Subject. Weil demnach allein das moraliſch handelnde Individuum gilt, verſchwinden vor dem moraliſchen Handeln alle Unterſchiede des Lebens. Die Handlung iſt darum entweder gut oder ſchlecht, was wieder bloße Abſtraction iſt. Bei Leſſing iſt nirgends ein ganzer Menſch, ſeine Charaktere ſind moraliſche Schemen, gut oder ſchlecht, wie es ſich eben trifft. Es gibt nichts Leereres als von einem Menſchen zu ſagen: er iſt gut, ſchlecht. Die Leſſingſchen Charaktere ſind kalt, ohne alles Leben und laſſen kalt. Das blos moraliſche Subject iſt nüchtern, leer, kennt weder die Welt, noch den Geiſt, der in der Welt lebendig iſt, es thut in ſeiner Selbſtgerechtigkeit der Welt und dem Leben immer fort Unrecht. Es würde erſt wahrhaft dramatiſch und tragiſch ſeyn, wenn es über ſeine Ungerechtigkeit zum Bewußtſein käme. Die Welt iſt zwar bei Leſſing nicht ſo bedeutungslos wie bei Klopſtock, aber ihr Werth iſt nur ein relativer. Wo Leſſing es mit lebendigen Geſtalten zu thun hat, wie in ſeinen proſaiſchen Schriften, iſt er poetiſcher, als in ſeinen Dramen.

Das Ideal iſt bei Klopſtock abſtract der Welt entgegengeſetzt, und gilt allein in dieſer Abſtraction; um es von ſeiner Abſtraction zu befreien, bezieht Wieland es auf die Wirklichkeit, aber durchdringt dieſe nicht damit; Leſſing will es in der Welt geltend machen, aber zerſtört alle Unterſchiede derſelben. Dieſe ſucht Herder zu erhalten, indem ihm das Ideal die ſchöne Menſchlichkeit, die Humanität iſt. Die Humanität iſt nichts anders als das Klopſtockſche Ideal, ſoll aber von der Wirklichkeit erfüllt ſeyn. Die Welt und das

Menſchenleben ſind nach Klopſtock zu geringe, das Ideal auszudrücken zu können. Bei Herder ſollen alle menſchlichen Kräfte ſich zum Ideal veredeln, alle Unterſchiede des Lebens in der Geſchichte, Kunſt, Religion ſollen dazu dienen, die Humanität befördern zu helfen. Er erkennt in den „Ideen zur Geſchichte der Menſchheit" das Eigenthümliche bei jedem Volke an, und ſieht darin, wie die Welt zur Humanität immer weiter fortſchreitet. Aber ſie ſchreitet nur dazu fort, hat dieſelbe nicht in ſich. Die Humanität iſt nicht die lebendige, wirkliche Einheit der Unterſchiede des Lebens. Dieſe Einheit iſt der Geiſt, welcher eins iſt, mit den eigenthümlichen Geſtalten. Der Geiſt iſt die durch alle Entwickelungsſtufen ſich fortbewegende Einheit, während die Humanität dieſe Einheit als ewig jenſeitige, als nie erfüllte Forderung iſt. In der Humanität werden jene Geſtalten nicht, wie im Geiſte, erhalten und verklärt, ſondern ſie verſchwinden. Die ſchöne Menſchlichkeit iſt wieder blos ein Ideal, das keine Wirklichkeit hat. Es ſoll von der Welt erfüllt ſeyn, aber reſultirt, alle Wirklichkeit nur verſchlingend, als das Nichts derſelben. Die Humanität iſt ein Weltverzehrendes Ideal.

Bei all dieſen Dichtern iſt der Geiſt im Ideal zwar ſeiner ſelbſt gewiß, aber nicht auch der Welt. Er iſt jedoch wirklich nur der Geiſt, wenn er mit der Welt in Einheit iſt. Zwar ſoll die Einheit ſeyn, es wird darnach geſtrebt, aber es kommt nicht dazu, bleibt bei der Trennung. Jene iſt nur möglich, wenn die Welt und das Leben in die Einheit des Geiſtes ſelbſt aufgenommen werden. Erſt wenn der Geiſt dieſe Ein-

heit, die wahre Idealität iſt, iſt wirkliche Individualiſirung möglich. Dies iſt das Ideal Göthe's und Schillers. An die Stelle des Gefühls und Verſtandes tritt die productive Phantaſie, wodurch es zum wirklich Schönen kommt. Indem der Geiſt ſich durch die ſchöne Phantaſie von den Abſtractionen frei macht, ſind die Geſtalten, die er producirt, Erſcheinungen ſeiner ſelbſt, Erſcheinungen des Ewigen und Wahren.

Ehe es aber dazu kam, gab es Sturm und Drang in der Poeſie, wodurch das Schöne von den Abſtractionen gereinigt wurde. Das Unmittelbare drängte ſtürmiſch hervor, aber ging allmälig in ruhige Vermittlung über, bildete mit dem abſtracten Ideal die Momente wahrer Schönheit. Bei Göthe und Schiller iſt noch ſowohl Sturm und Drang, als auch noch der Gegenſatz von Ideal und Wirklichkeit, der aber zur Einheit ſich vermittelt. Die Stürmenden und Drängenden wollten der Welt unmittelbar gewiß werden, die Vermittlung des Geiſtes und ſeiner Freiheit mit der Welt gewaltſam erringen. Dieſe will jedoch ruhig und beſonnen vor ſich gehen. Der Sturm legte ſich zuerſt bei Göthe, er dichtete zwar noch in der die Reflexion durchbrechenden Empfindung des Sturms und Dranges, aber „um ſich perſönlich davon zu befreien.“ Das ungemeſſene Streben, die leidenſchaftliche Bewegung ging allmälig in ruhige Klarheit und Schönheit über. Bei Schiller war der Sturm anhaltender und heftiger. Die Vermittlung des Geiſtes mit der Welt ſollte immer noch mit aller Gewalt realiſirt, die Gewißheit ſeiner ſelbſt unmittelbar verwirklicht wer-

den. Auch bei ihm legte ſich der Sturm nach und nach. Beide Dichter kamen darin überein, daß die Einheit des Geiſtes mit der Welt ihr Princip wurde. Daher die Vermittlung der Idealität und Freiheit des Geiſtes mit der Aeußerlichkeit der Welt. Sie kommen aber von ganz verſchiedenen Seiten mit der Welt in Einheit. Zelter ſagt, bei Göthe komme alles von Innen heraus, bei Schiller wirke alles von Außen nach Innen. Göthe verwandelt die äußerliche Welt in ſein inneres Leben, ſie in ſein Inneres zurücknehmend, um ſie daraus zur Idealität und Schönheit zu entfalten. Schiller dagegen macht ſein Inneres äußerlich, ſtellt es in der Welt dar, ſie mit dem Geiſte und der Freiheit vermittelnd, zur Idealität und Schönheit gleichfalls ſie erhebend. In den Göthiſchen Dramen herrſcht deshalb ruhige Entwickelung, in den Schillerſchen bewegte Handlung. Aus demſelben Grunde ſind bei Göthe die weiblichen Charaktere die ſchönſten, bei Schiller die männlichen. Die weiblichen Charaktere bilden ſich bei Schiller nur allmälig zur Individualität heran. Beide Dichter ſtellen erſt die unmittelbare Empfindung dar. Klärchen, Gretchen ſind unmittelbar, natürlich ſchön, aber in Leonore und Iphigenie iſt die unmittelbare Empfindung zur Schönheit veredelt und verklärt. Die ſtürmiſche Empfindung des Herzens iſt in ſeliger Ruhe aufgelöſt, in der Heiterkeit eines ſittlich ſtill bewegten Gemüthes. Karl Moor, Fiesko ſind ebenfalls unmittelbar, natürlich ſchön, ihr Pathos iſt das natürliche Selbſt und Bewußtſein, aber in Marquis Poſa ſchon veredelt. Das nach Innen gewandte, Sichſelbſtgleiche

des weiblichen Gemüths iſt der ſchönſten Individualiſirung fähig, weniger das nach Außen gewandte Ungleiche des männlichen Selbſtbewußtſeins. Daher bei Göthe die ſchönere, pläſtiſchere Darſtellung. Bei ihm zeigen die männlichen Charaktere mehr nur Bildung zur Freiheit, als That und Handlung. Es iſt dramatiſch bei ihm alles mehr innerlich, ſubjectiv, bei Schiller äußerlich, objectiv, was abermals zum Beweiſe dient, wie wenig ſolche Redensarten, wie daß Göthe der objective, Schiller der ſubjective Dichter ſey, eigentlich beſagen. Indem ihr Pathos die Einheit des Geiſtes mit der Welt iſt, iſt ſowohl der eine als der andere ſubjectiv und objectiv. Beide ſind mit der Welt ſich vermittelnd objectiv; zur Idealität des Geiſtes ſie erhebend und verklärend, ſubjectiv. Die Welt iſt ihnen nicht mehr ſo fremd, wie den früheren Dichtern. Göthe ſchaut der Welt gewiß, dieſelbe mit ruhigem klaren Auge an. Schiller wirft ſich in ſie hinein, will der Freiheit ſich bewußt, mit der Welt ſich vermitteln. Beide löſen die Widerſprüche des Lebens zur Einheit des Geiſtes mit der Welt auf. Sie nehmen die Welt als die ihrige, ſtellen vermittelſt der Welt, und in derſelben, nicht blos ſich, ſondern ſich in Einheit mit der Welt dar. In dieſem Sinne iſt Göthe das Weltkind in Mitten der Propheten. Alles bewegt ſich bei ihm auf dem lebendigen Boden der Menſchenwelt.

Bei Schiller iſt die Vermittlung mit der Welt nicht ſo ruhig als bei Göthe. Der Gegenſatz gegen die Welt iſt härter, die Vermittlung und Auflöſung deſſelben zur Einheit koſtet mehr Anſtrengung. In den erſten Stücken be-

ſonders iſt die Welt ſeines Bewußtſeins eine andre, als die wirkliche Welt iſt. Indem er jene in dieſer verwirklichen will, das natürliche, eigne Selbſt des Menſchen, das nicht die Welt iſt, in der Welt geltend machen will, iſt er mit derſelben ſogleich im Kampf und Widerſtreit. Das Selbſt, das bloße Selbſt kann ſich als ſolches nicht verwirklichen, wenn es ſich in der Welt, ihrer gewiß realiſiren will, verwickelt es ſich. Es bleibt nicht rein es ſelbſt. Es kann ſcheinen, als ſtehe Schiller mit ſeinen Idealen auf demſelben Standpuncte wie Leſſing oder Herder, aber der abſtracte Gegenſatz gegen die Welt iſt bei Schiller nur Moment. Mehrere Charaktere in Schillers erſten Stücken ſcheinen daſſelbe Pathos zu haben, wie die Leſſingſchen. Aber daß Schiller dieſe nicht leiden mochte, iſt ſchon bemerkt worden; eben ſo wenig konnte er ſich mit dem Herderſchen Ideal befreunden. Er tadelt bei Herder ausdrücklich die Einigung deſſen, was andere trennten. Der abſtracte Gegenſatz des Ideals gegen die Welt iſt bei Schiller blos Vorausſetzung. Das Selbſt iſt nicht der Geiſt, aber ſeine innere Möglichkeit; es beharrt nicht bei Schiller der Welt gegenüber, ſondern erfüllt ſich mit der Welt und dem Leben, ſtreift die Abſtraction, die es hat, ab. Ebenfalls bleibt die Welt nicht die blos äußerliche Welt, ſondern wird mit der Idealität des Geiſtes vermittelt. In den Schillerſchen Stücken wird das Selbſt der Geiſt, denn es kommt zur Einheit mit der Welt und ihrer Wirklichkeit. Das Ideal in denſelben iſt kein leeres Ideal, wie bei Klopſtock, Leſſing, Herder, das ſich nur auf Koſten der Welt geltend machen

ſoll, ſondern welches ſich mit dieſer vermittelt. Das Ideal iſt bei Schiller die innere, reale Möglichkeit des Geiſtes ſelbſt. Der Gegenſatz von Ideal und Wirklichkeit iſt, wenn gleich noch vorhanden, doch blos Vorausſetzung der Einheit, zu dieſer ſich erhebend und deshalb zur Schönheit ſich geſtaltend. Er iſt nur noch da, um ſich aufzuheben. Der ganze Verlauf der Schillerſchen Stücke iſt kein anderer, als dieſe Vermittlung des Gegenſatzes von Ideal und Wirklichkeit zur Einheit und Durchdringung.

Sind nun zwar die Elemente der frühern Poeſie bei Göthe und Schiller noch vorhanden, ſo ſind ſie doch weſentlich verändert, untergeordnete Stufen, über welche beide Dichter theoretiſch und praktiſch hinaus ſind. Es iſt deshalb ungehörig, ſie von ſolchen untergeordneten Standpuncten aus zu kritiſiren. Dies iſt aber nur zu vielfach geſchehen. Man ging dabei von dem bloßen Gegenſatz aus. Schiller, wiederholte man immer, iſt der Dichter des Ideals, Göthe der Wirklichkeit. Man ſtellte beide abſtract einander nur entgegen. Damit verfiel man eben in die Einſeitigkeit, über welche gerade Göthe und Schiller ſich erhoben haben, und begriff damit auch das nicht, was ſie zu den großen Dichtern macht, als welche die Nation ſie anerkannt hat. Das Ideal wurde in jener verkehrten Auffaſſung zum abſtracten, leeren Ideal, und die Wirklichkeit zur blos gemeinen Wirklichkeit herabgeſetzt. Menzel hat ſolche einſeitige Kritik in's Extrem getrieben. Göthe ſoll das Ideal nicht kennen. Schiller ſagt von den Göthiſchen Charakteren, dabei vom Werther ausgehend: „Rechnet man dazu, wie wenig empfehlend,

ja wie feindlich die Wirklichkeit dagegen geſtellt iſt, und wie von Außen her alles ſich vereinigt, den Gequälten in ſeine Idealwelt zurückzudrängen, ſo ſieht man keine Möglichkeit, wie ein ſolcher Charakter aus einem ſolchen Kreiſe ſich hätte retten können. In Taſſo kehrt der nämliche Gegenſatz, wiewohl in verſchiedenen Charakteren zurück; ſelbſt in ſeinem neuſten Roman ſtellt ſich der poetiſirende Geiſt dem nüchternen Gemeinſinn, das Ideale dem Wirklichen, die ſubjective Vorſtellungsweiſe der objectiven entgegen; ſogar in Fauſt treffen wir den nämlichen Gegenſatz." Dabei bemerkt er, wie höchſt intereſſant es ſey, zu ſehen, mit welchem Inſtinct der naive Dichtergeiſt Göthe's, in dem die Natur getreuer als in irgend einem andern wirke, alles, was dem ſentimentaliſchen Charakter Nahrung gebe, darzuſtellen wiſſe. Menzel nimmt bei Göthe die gemeine Wirklichkeit, ſo bei Schiller das Moraliſche zum Maaßſtab. Das Schillerſche Princip, ſagt er, iſt die menſchliche Freiheit im Gegenſatz gegen die Naturnothwendigkeit. Wie wenig Schiller an dem blos abſtracten Moralprincip feſthält, hat ſich aus den früher erwähnten Abhandlungen zur Genüge ergeben. Schiller ſoll edle Menſchlichkeit predigen. Das thut Herder, Schiller thut mehr. Die Veredlung des Menſchen, deſſen Idealiſirung ſoll ihm die höchſte Aufgabe der Kunſt ſeyn. Er abſtrahirt zwar davon nicht, ſagt aber: „Es ſind in Rückſicht auf Poeſie zwei Grundſätze im Gebrauch, die an ſich völlig richtig ſind, aber in der Bedeutung, wie man ſie gewöhnlich nimmt, einander gerade aufheben. Von dem

erſten, daß die Dichtkunſt zum Vergnügen und zur Erholung diene, iſt zu ſagen, daß er der Leerheit und Platitüde in poetiſchen Darſtellungen nicht wenig gemäß ſey; durch den andern Grundſatz, daß ſie zur moraliſchen Veredlung des Menſchen diene, wird das Ueberſpannte in Schutz genommen." Dieſe Principien, die man ſo häufig im Munde führe, würden oft unrichtig ausgelegt, und ungeſchickt angewendet: weder das Moraliſche, noch die ſinnliche Empfindung ſey Zweck der Kunſt. Er verwirft die moraliſche Anſicht als „eine wohlgemeinte Anſicht," die „Mittelmäßigkeit in der Kunſt erzeuge, und in der Theorie ſchade." Man müſſe dergleichen von der ſchönen Kunſt ausſchließen und gar nicht auf ſie aufwenden. Eben ſo einſeitig, wie Menzel Göthe, hat Gutzkow Schiller charakteriſirt, indem er das Ideal der Wirklichkeit nur entgegen ſetzt, als wenn dies das Schillerſche Ideal wäre.

Was Göthe von den poetiſchen Geiſtern ſagt, daß ſie den ungeheuren Gegenſatz von Nothwendigkeit und Freiheit auf ihre Weiſe zu vereinigen und aufzulöſen geſucht, das gilt auch von den philoſophiſchen. Poeſie und Philoſophie gehen hier Hand in Hand. Es ſoll nur keiner verſuchen wollen, ohne Kenntniß der neuern Philoſophie eine Geſchichte der neuern Literatur und Kunſt ſchreiben zu wollen. In der Philoſophie kehrt ebenfalls der Gegenſatz immer wieder, obwohl die Einheit durch unendliche Vermittlung längſt erkannt iſt. Schelling will wieder den Gegenſatz, indem er meint, Hegel kenne nur die Einheit und Identität, oder gar blos die Nothwendigkeit. Hegel kennt

nicht blos die Einheit von Nothwendigkeit und Freiheit, ſondern auch den Unterſchied und Gegenſatz, der ſowohl geſetzt als aufgelöſt iſt. Die Freiheit, der Nothwendigkeit nur entgegenſetzt, iſt blos individuell, nicht allgemein geiſtig beſtimmt, iſt zwar Freiheit, aber nicht wirkliche Freiheit. Schelling abſtrahirt von der unendlichen Vermittlung, und verleugnet den Geiſt, der die Wahrheit iſt.

Während Göthe und Schiller im Schönen und der Kunſt die Einheit des Individuellen und Subſtanziellen, der Freiheit und Nothwendigkeit, und damit den Geiſt zum Princip machen, fallen ſie in der Beſtimmung des Tragiſchen merkwürdiger Weiſe wieder in den Unterſchied und Gegenſatz zurück. Bei Schiller zeigt ſich das noch mehr, als bei Göthe. Nach Göthe iſt die Tragödie die lebendige Darſtellung einer Handlung und eines Charakters, die Schilderung des Menſchen in einem einzelnen Kampf mit dem Schickſal. Der Schillerſchen Anſicht iſt oben ſchon Erwähnung gethan. Er geht dabei von dem Gegenſatz des Natürlichen des Menſchen und ſeiner Freiheit aus. Empfindung, Trieb, Leidenſchaft, phyſiſche Nothwendigkeit, Schickſal, alles das nennt er natürlich, und zweckwidrig. Die Freiheit ſoll die Naturnothwendigkeit überwinden, und der Gegenſatz dadurch gelöſt werden. Das Tragiſche iſt demnach die Erhebung der individuellen Freiheit über die äußerliche Naturmacht. Aber damit iſt das Natürliche und das Sollen, die Nothwendigkeit blos negirt, der Kampf und Widerſtreit des Menſchen mit der Natur perennirend gemacht. Um den Gegenſatz zu löſen, müßte das Sinn-

liche und Natürliche nicht als zweckwidrig der Vernunft und Freiheit entgegengeſetzt, ſondern mit dem Geiſte und ſeiner Freiheit vermittelt werden. Das phyſiſch Natürliche iſt nicht zweckwidrig, ſondern dem Zweck dienend, Mittel des Zwecks. Aber Schiller lehrte das ſelbſt, er hätte nach ſeiner eignen Theorie die einſeitige, mangelhafte Anſicht vom Tragiſchen corrigiren ſollen. Damit hätte er vielen Irrthümern über ihn den Weg verſperrt. Die blos Kantiſche Anſicht von der Freiheit hat ihm ſehr geſchadet, obwohl ſie nicht durchweg die ſeinige iſt. Man hält aber gewöhnlich den Kantiſchen Standpunct auch für den Schillerſchen. Kant hält theoretiſch am Gegenſatz von Sinnlichkeit und Vernunft feſt, und poſtulirt blos die Einheit als unerkennbar im praktiſchen Glauben. In der Kritik der Urtheilskraft erkennt er ſie, aber verwirft ſie als eine ſubjective Maxime. Schiller erfaßt ſie als das Weſen der Kunſt, und benimmt ihr das Aeußerliche, was ſie bei Kant noch hat. Die Kantiſche Philoſophie iſt deshalb nicht geeignet, die Schillerſche Poeſie nach ihrer allgemein geiſtigen Bedeutung beurtheilen zu können. Mit dem kategoriſchen Imperativ reicht man bei Schiller nicht weit. Eine neue Schrift über Schillers Werke hält ſich ganz auf dieſem blos ſubjectiven Standpunct. Ich meine die Schrift von Hoffmeiſter. Er betrachtet, wie Schiller, als Princip des Tragiſchen die menſchliche Freiheit, die Selbſtſtändigkeit des Geiſtes, welche im Kampf mit einer feindlichen Macht obſiegt, während der Menſch ſeiner ſinnlichen Exiſtenz nach unterliege. Bei den Griechen ſey dieſe Macht das Schickſal

d. h. die mit dem religiöſen Sinn aufgefaßte Naturnothwendigkeit. Das Chriſtenthum und die moderne Cultur habe an die Stelle des Schickſals den Glauben an die Vorſehung geſetzt. Mit der göttlichen Vorſehung werde kein Dichter ſeine Helden in den Kampf bringen wollen. So wäre uns Neueren die ganze erhabene Tragödie verloren, wenn wir nicht eine andere uns eigenthümliche Idee beſäßen, welche die Schickſalsidee der Alten vertreten könnte. Dieſe wären nun die univerſellen Ideen der Menſchheit, der Weltgeſchichte. Wenn nämlich von irgend einer Fortbildung des menſchlichen Geiſtes die Rede ſey, ſo könne dieſe nur mit Bekämpfung der bisherigen Formen, der habituell gewordenen Zuſtände der Geſellſchaft beginnen. Dies ſey der Kampf, der ſich bei jeglicher Entwickelung des menſchlichen Geiſtes immer wiederhole, der Kampf des Alten und Neuen, des Gewohnheitsmäßigen und Geiſtigen, Realen und Idealen. Und wenn nun der moderne Dichter ſeine Helden im Dienſte irgend einer Idee auf dieſen Schauplatz auftreten laſſe, führe er ihn dann nicht einem Feinde entgegen, der beinahe eben ſo furchtbar ſey, als das Schickſal der Alten? Der tragiſche Held trete dann gegen eine ganze Welt auf; alles Gegenwärtige greife in einander, und die Gegenwart ſelbſt ſey nur ein nothwendiges Reſultat der Vergangenheit. Dieſe reale Natur, die Schützerin des bisher Entſtandenen, die überall ihren nothwendigen Gang gehe, ſey gleichſam ein Erdenſchickſal des Menſchengeſchlechts. Und dies ſcheine ihm der weſentliche Unterſchied des alten und neuen Trauerſpiels zu ſeyn, daß das alte den Menſchen im Kampf mit

dem Schickſal, das neue im Kampf mit den Einrichtungen und Formen der menſchlichen Geſellſchaft und dadurch mit Menſchen darſtelle. Der neuere Tragiker müſſe daher ein culturhiſtoriſches, weltgeſchichtliches Bewußtſein haben, wie der alte einen religiöſen Sinn hatte. Dies laſſe ſich auch hiſtoriſch nachweiſen. Die Shakſpeaerſchen Stücke ſeyen ganz auf dieſen rein menſchlichen Boden geſtellt und enthüllen uns das Göttliche nicht als eine äußere Macht, ſondern das Göttliche in der Menſchenbruſt. Alles begebe ſich auf natürlichem und menſchlichem Boden. Dieſes ſo ganz natürlich gehaltene Menſchenleben ſey dann dem Kampfe einer ſich aus der Rohheit hervorthuenden, gährenden Bildung hingegeben, und bewege ſich zwiſchen den Gegenſätzen von Königsmacht und Vaſallenanmaßung, von ſich befeindenden Dynaſtien und zwiſchen andern mit einander in Streit begriffenen ſocialen Zuſtänden und Einrichtungen. Bei Göthe liege ſchon enthüllter und ſelbſtbewußter überall das Tragiſche in dem Gegenſatz des Menſchen mit beſtimmten Zuſtänden der Geſellſchaft. Aber in Schiller ſcheine ihm das eigenthümliche Moment der neueren Tragödie am glänzendſten und vollſten hervorgetreten zu ſeyn.

Hierin iſt viel Einſeitiges. Es kann zunächſt in Betreff des Unterſchiedes der alten und neuen Tragödie bemerkt werden, daß die alte die geiſtige Würde des Individuums an und für ſich nicht anerkennt, ſondern nur inſofern, als dasſelbe durch die allgemein geiſtigen Mächte des Staats und der Familie beſtimmt iſt, daher das tragiſche Pathos der im Individuen auftretende Widerſpruch jener allgemein

geiſtigen Mächte ausmacht, während die neue die geiſtige Würde im Individuum an und für ſich feſthält, und das berechtigte Individuum mit den gleichberechtigten allgemein geiſtigen Mächten im Kampfe darſtellt. Der neuere Tragiker hat neben ſeinem culturhiſtoriſchen, weltgeſchichtlichen Sinn, auch einen religiöſen, ſo gut als der alte. Man denke nur an die ſpaniſchen Tragiker. Iſt nicht Religiöſes in Göthe's Fauſt und herrſcht nicht das Politiſch-Religiöſe bei Schiller vor? Das Culturhiſtoriſche erſchöpft die Schillerſche Poeſie nicht. Auch iſt es eine vorgefaßte Meinung, daß der moderne Tragiker ſeine Helden nicht mit dem Göttlichen in Kampf bringe. Man denke wieder nur an Fauſt und Manfred. Es iſt ferner nicht ganz richtig, daß bei Shakſpeare der Gegenſatz der Vaſallen gegen die königliche Macht beſonders hervortrete. Die Zeit der hiſtoriſchen Dramen Shakſpeares iſt keine Feudalzeit. Der Dichter dieſes Gegenſatzes iſt nicht Shakſpeare, ſondern Lope de Vega. Bei Göthe und Schiller iſt der Gegenſatz des Menſchen gegen beſtimmte Zuſtände nur ein Moment, nicht das ganze Princip, welches die vermittelte Einheit iſt, die zwar den Gegenſatz vorausſetzt, aber ihn löſt, mit ſich vermittelt.

Da nach der Schillerſchen Theorie zum Tragiſchen Leiden und Widerſtand erfordert wird, iſt die alte Tragödie mangelhaft, aber mehrere Stücke der Neuen ſind es nicht weniger. Schillers eigener Wallenſtein paßt nicht zu dieſer Theorie. Es iſt aber nicht einzuſehen, wie Hoffmeiſter jene Bemerkungen für eine neue Anſicht ausgeben kann. Sie ſind ſchon oft gemacht worden, und folgen von ſelbſt aus dem Unterſchiede und Gegenſatze der alten und neuen Welt,

indem das Princip der letztern die unendliche Subjectivität und Freiheit iſt. Im Grunde iſt dies alles auch in der Schillerſchen Anſicht von der Tragödie enthalten, die jedoch in ihrer Mangelhaftigkeit von ihm nur theoretiſch aufgeſtellt wird, während er ſich praktiſch über dieſelbe erhebt. Was Schiller Nothwendigkeit, Trieb, Leidenſchaft nennt, iſt menſchlich; dadurch kommt der Menſch ſowohl mit ſich ſelbſt als mit anderen Menſchen in Widerſtreit. Ob für Nothwendigkeit das „Gewohnheitsmäßige" geſagt wird, und das „Geiſtige" für Freiheit, macht keinen Unterſchied, wenn nicht in den Dramen ſelbſt die Vermittlung beider als die tragiſche Entwickelung und Fortbildung des Geiſtes aufgezeigt und nachgewieſen wird. Nun iſt bei Hoffmeiſter nichts weniger der Fall, als dies. Man könnte ſich das „Gewohnheitsmäßige" und „Geiſtige", „Entwickelung der Menſchheit" ſchon gefallen laſſen, wenn ſich etwas nur auch entwickelte. Da dieſes aber nicht der Fall iſt, ſo iſt die Entwickelung bei ihm Redensart, Meinung, reine Abſtraction, was ſich beſonders auch darin zeigt, daß er auf dieſelbe immer wieder als auf den blos abſtracten Gegenſatz des Idealen und Realen zurückkommt. Denn dieſer Gegenſatz iſt und bleibt bei ihm z. B. in den Räubern und Don Karlos derſelbe Gegenſatz, den Schiller in der Betrachtung des Schönen und der Kunſt nicht nur theoretiſch, ſondern auch praktiſch in jedem ſeiner Stücke widerlegt.

Die Grundanſicht Hoffmeiſters für die Schillerſchen Werke zeigt auf's deutlichſte ſeinen blos ſubjectiven Standpunkt. Sie iſt folgende: „Wir müſſen in Schiller außer

einem poetiſchen und philoſophiſchen Talent ein ſittliches Princip annehmen, welches zweitheilig in ein Intereſſe für das rein Menſchliche und die Freiheit auseinander tritt. Dieſe Anſicht läßt uns Schillers Weſen vollſtändig erfaſſen, und führt uns ſicher durch die Geſchichte ſeines Geiſtes und durch alle ſeine Werke." Das Subjective iſt, daß der Geiſt nach ſolcher Anſicht in abſtracte, ſelbſtſtändige Vermögen und Talente auseinander gezerrt und verſplittert wird. Der Titel der Schrift deutet ebenfalls das blos ſubjective Intereſſe an: „Schillers Leben, Geiſtesentwickelung und Werke im Zuſammenhang." Das Subject des Dichters wird allein zur Grundlage, und zum eigentlichen Centrum gemacht, deshalb muß alles auf daſſelbe bezogen werden, muß alles einen ſubjectiven Urſprung nehmen. Schiller hat ja die Gedichte gemacht, — die in dieſem Sinne eben ſowohl bloße Machwerke ſeyn könnten, als wahre Kunſtwerke. Die ganze Betrachtung iſt mehr nur biographiſch, literarhiſtoriſch, notizenmäßig, als eine innere Entwickelung und Erkenntniß der Sache, iſt die literariſch ganz gewöhnliche, nach der es im Poetiſchen weniger auf die tiefere innere Wahrheit ankommt, wie Schiller ſie fordert, als auf die blos äußere, hiſtoriſche Wahrheit oder vielmehr Richtigkeit. Hoffmeiſter ſchlägt denſelben Weg ein, den früher Döring in Schillers Leben genommen hat. Er führt nur weiter aus, was dieſer anfing, indem er zu den äußerlichen Notizen noch mehrere andere aus Streicher und einigen Aufſätzen im Morgenblatte hinzufügt, die erſt neuerlich bekannt geworden ſind. Wenn Dörings Biographie nicht gar zu äußerlich wäre, dürfte Hoffmeiſters Buch, da

jener Biographie in Bezug auf Notizen das erſte Verdienſt bleibt, wenig zu berückſichtigen ſeyn. Obwohl die Hoffmeiſterſche Schrift in äußerlicher Hinſicht fleißig gearbeitet iſt, ſo erſchöpft auch ſie das Aeußerliche noch nicht ganz, was freilich überhaupt unmöglich iſt, da es in der Natur einer ſolchen Bearbeitung liegt, lückenhaft zu bleiben. Man wird in der vorliegenden Schrift noch manche äußerliche Notiz finden, welche Hoffmeiſter überſehen hat.

Die Abſtraction des Gegenſatzes von Ideal und Wirklichkeit iſt auch ſchuld daran, daß Hoffmeiſter Schiller von untergeordneten Standpuncten aus kritiſirt. Er degradirt ihn nur zu häufig auf die vorhergehenden Stufen der blos moraliſchen Aufklärung und Humanität. Sein Urtheil iſt darum nicht in der Sache begründet, iſt durch das Urtheil Anderer, Wielands, G. W. von Schlegel, und der Staël bedingt: er ſagt oft daſſelbe, nur mit andern Worten. Man wird überhaupt in der Kritik Schillers häufig finden, daß was man gegen ihn gewöhnlich vorbringt, meiſtens der Selbſtkritik Schillers entnommen iſt, daß Schiller das ſelbſt ſchon viel beſſer geſagt hat. Der blos ſubjective Standpunct Hoffmeiſters bringt es mit ſich, daß er ſich ganz an die Kantiſche Philoſophie hält. Er meint nach der Kritik der reinen Vernunft, daß wir bei Kunſtwerken eben ſo wenig als bei Naturproducten beſtimmt angeben können, was ſie an ſich ſind, ſondern nur, was ſie für uns ſind. Das heißt, wir können ſie nicht wiſſen, nicht erkennen, wie ſie innerlich, in Wahrheit ſind, ſondern wie ſie blos äußerlich ſind, wie ſie uns eben erſcheinen. Aber in der Kritik der Urtheilskraft geht Kant über dies Reſultat ſeiner theoretiſchen Unterſuchung

hinaus, kommt darin auf einen Verſtand zu ſprechen, der in der Anſchauung ſei, und gerade in Betreff des Schönen und der organiſchen Naturgebilde. Hoffmeiſter hätte hier wie Schiller und Kant ſelbſt die vier Pfähle theoretiſcher Erkenntniß durchbrechen ſollen. Aber in der Philoſophie iſt Hoffmeiſter äußerſt ſchwach, und wie ſich zeigt, ſelbſt in der, welcher er zugethan iſt. Darum nimmt er auch blos den analytiſchen Weg, den er iſolirt, und von dem er ſogar meint, daß er der philoſophiſch richtige ſey. Das analytiſche Verfahren iſt zwar in allem Aeußerlichen und Gegebenen anzuerkennen, aber iſt als Erkenntnißform einſeitig. Hoffmeiſter beruft ſich auf die Naturwiſſenſchaft, aber wie für ſo Manches in dieſer Wiſſenſchaft reicht die Analyſis nicht aus, und Vieles widerſtrebt ihr ganz. Auch ſteht dem analytiſchen Verfahren das ſynthetiſche gegenüber, das für die Erkenntniß ebenfalls nothwendig iſt, und das eine oder andere für erſchöpfend zu halten, iſt ſchon deswegen ſehr bedenklich. Das ſynthetiſche Verfahren iſt eben ſo einſeitig, als das analytiſche, und der Grund der Einſeitigkeit beider iſt ihr Gegenſatz und Widerſpruch mit einander. Das analytiſche Verfahren erklärt blos, erkennt und begreift nicht; was es äußerlich aufnimmt und analyſirt, bleibt vom Weſen undurchdrungen. Das ſynthetiſche Verfahren erkennt, wenn es iſolirt wird, eben ſo wenig: denn es hält ſich nur im Allgemeinen, und bringt daſſelbe im Einzelnen nicht zur Erſcheinung. Aber die Idee des Schönen und der Kunſt iſt gerade die Einheit des Allgemeinen und Einzelnen. Deshalb ſind beide einſeitige Wege für die Erkenntniß des

Schönen aufzugeben. Sie müſſen vereinigt, aber nicht äußerlich zuſammengebracht, ſondern innerlich vermittelt, von einander durchdrungen werden, um zur Sache zu kommen.

Dieſer Weg iſt es, den ich einzuſchlagen unternommen habe. Er iſt kein einſeitiger analytiſcher oder ſynthetiſcher Weg, kein blos äußeres oder inneres Verfahren, ſondern beides in einem. Erſt dies Verfahren macht höhere, äſthetiſche Betrachtung möglich, in der die blos äußere, literarhiſtoriſche zum Moment herabgeſetzt iſt. Mit der Einheit des Analytiſchen und Synthetiſchen befinden wir uns gleich auf der Stufe des Geiſtes und der Freiheit. In dem erſten Theile dieſer Schrift, welcher die lyriſche Poeſie unſers Dichters zum Gegenſtand hatte, verſuchte ich dieſe im Zeugniß des Geiſtes zu erkennen. Da die Form des Lyriſchen Gefühl, Empfindung iſt, ſo glaubte ich das Aeußere, wegen der Handlung, mehr zum Dramatiſchen ziehen zu müſſen. Man liebt am Dichter, und mit Recht, daß der Gedankeninhalt ſeiner poetiſchen Erzeugniſſe in der Form des Bildes und der Vorſtellung eingehüllt bleibe, daß die bewegliche Phantaſie in ihrer freien Willkür nicht geſtört werde. Der Leſer will die lyriſche Poeſie nicht anders als mit der Empfindung aufnehmen. Wenn man ſich allenfalls auch den Gedanken gefallen laſſen will, ſo ſoll er doch nicht minder einzeln und zufällig erſcheinen, als das Gedicht, das ſein poetiſcher Ausdruck iſt. Die lyriſche, zufällige Erregung des Gemüths ſoll auch auf den Gedanken übergehen. Aber die Form des Gedankens, wenn er allgemein geiſtige Beſtimmung, kein bloßer Einfall ſeyn ſoll, iſt eine andere, als die des Gedichts. Der Gedanke, die Idee iſt im Gedicht blos dem Inhalt, nicht

der Form nach enthalten; aber mit der Erkenntniß macht ſich die Form geltend. Sonſt bleibt es bei der Empfindung und kommt es höchſtens zur blos äußern Reflexion; dieſer iſt die Region des Gedankens in der Phantaſie unzugänglich, weil derſelbe kein blos einzelner Gedanke, ſondern allgemein vernünftig beſtimmt iſt. Bei Schiller iſt er der Gedanke der Freiheit, ein großer, reicher Gedanke, deſſen Beſtimmungen, weil ſie Beſtimmungen des Geiſtes ſind, ſich innerlich auf einander beziehen und zuſammenhängen. Ich mußte daher die Schillerſchen Dichtungen, wenn ich ſie im Zeugniß des Geiſtes und der Freiheit darſtellen wollte, betrachten, wie ſie innerlich, nicht wie ſie äußerlich auf einander folgen. Ich mußte ſie im inneren Zuſammenhang, mit Vermeidung jeder aus einem dem Inhalte äußerlich bleibenden Princip hervorgegangenen Anordnung zu erkennen und zu entwickeln ſuchen. Die blos äußere, gewöhnliche Betrachtung kann nur auf ihrem untergeordneten Standpunkte füglich daneben beſtehen. Es gibt eine große Anzahl von Leſern, welchen der Gedanke die Nebenſache, ja, in ſeiner ihm eigenthümlichen Form dargeſtellt, läſtig iſt. Dieſen wird die Hoffmeiſterſche Schrift genehm ſeyn. In ihr nämlich tritt der Gedanke nur in der zwar unangemeſſenen, aber bequemen Form der zufälligen Anſicht und Meinung auf. Dem denkenden Leſer dagegen wird es nicht entgehen, daß ſchon das Princip, nach dem die Darſtellung in der Hoffmeiſterſchen Schrift geordnet iſt, — die Aeußerlichkeit der Zeit und der Subjectivität des Dichters — nicht geeignet iſt, zum Begriff des Inhalts der Schillerſchen Poeſie zu führen. Bald iſt darin das Lyriſche vom Dramatiſchen, bald das Dramatiſche vom

Lyriſchen unterbrochen, was die ſtetige Behandlung ſtört, die jede Dichtung, beſonders das Drama als Selbſtzweck erfordert.

Humboldt ſagt: „ich glaube, nie iſt es einem Dichter gelungen, ſo beſtimmt einen ſelbſtgezeichneten Weg zu verfolgen, als Schiller. In ihm kann das Niemand verkennen, wenn man ſeine Stücke, wie ſie nach einander gefolgt ſind, vergleicht.“ Dieſer Weg iſt kein anderer, als der des Geiſtes und der Freiheit. Wir befanden uns gleich im erſten Theile dieſer Schrift auf der Stufe des Geiſtes, und zwar auf der der unmittelbaren Empfindung, welche die Liebe iſt. Wir ſahen, wie er ſich zum Bewußtſein aufſchloß, zur Vorſtellung, und ſich in der Wirklichkeit des Lebens zur ſchönen Individualität erhob, wie er ſich aus der unmittelbaren Natürlichkeit zur Idealität und Schönheit befreite und ſich in der Gewißheit ſeiner ſelbſt zur That und Handlung beſtimmte. Aber zunächſt willkürlich, im Widerſpruch mit der Nothwendigkeit, dem Geſetz, welches der allgemein vernünftige Wille iſt. Da jedoch ſeine weſentliche Beſtimmung nicht der Gegenſatz der Freiheit gegen die Nothwendigkeit iſt, ſondern die Einheit, ſo ſtrebte er zu dieſer hin, und erreichte ſie auch. So hatte der Dichter in lyriſcher Form den Geiſt und die Freiheit allſeitig als ſein Pathos, als ſeines Herzens Empfindung ausgeſprochen. Mit der That und Handlung tritt wegen des objectiven Intereſſes das Drama hervor, in welchem der Inhalt nicht mehr nur Sache der Empfindung des Dichters, ſondern das Subjective zugleich objectiv iſt. Wir haben in dieſem zweiten Theile das Schillerſche Drama zu betrachten, wie ſein In-

halt an und für ſich ſelbſt der Geiſt und die Freiheit iſt. Es wird ſich ergeben, daß derſelbe ſich als Freiheit und Nothwendigkeit darin entgegengeſetzt, als Ideal und Wirklichkeit mit ſich ſelbſt in Widerſpruch iſt, aber auch, daß er dadurch zur Einheit mit ſich ſelbſt ſich vermittelt, ſich zu derſelben als zu ſeiner Wahrheit und Wirklichkeit vollendet.

Daß ſolche Betrachtung und Erkenntniß nicht auf der flachen Hand liegt, verſteht ſich wohl von ſelbſt. Alles äußerliche Raiſonnement und Beſprechen, was gewöhnlich intreſſant heißt, jedoch ohne alles ſubſtanzielle Intereſſe iſt, findet keinen Platz. Aber ein ſtetig ſich entwickelndes Bild des Geiſtes und ſeiner Freiheit in der Schillerſchen Poeſie ſoll das Ganze hoffentlich gewähren. Die Freiheit ſoll die Schillerſchen Dichtungen, wo möglich, zu einem Geſammtbilde vereinigen, und der Ausſpruch Göthe's, daß Schiller der Dichter der Freiheit ſey, nicht blos geſagt ſeyn und bleiben, ſondern auch gezeigt werden. Die Behandlung mußte daher eine der Aufgabe und dem Inhalt gemäße Form der Darſtellung erhalten. Der Inhalt ſoll überhaupt mehr die Darſtellung, als dieſe den Inhalt beſtimmen. Sonſt kommt es leicht dahin, daß man ſich um Inhalt in der Daſtellung nicht ſehr bekümmert, wie denn in ſo manchen Producten der neuſten Literatur ein auffallender Mangel an Gehalt, Studium und Kenntniß bemerkbar iſt. Dann gilt blos der Ausdruck, die Form; und man gibt darauf mehr, als billig iſt. Göthe ſagt: „Wenn eine große Epoche hindurch in einer Sprache viel geſchrieben und in derſelben von vorzüglichen Talenten der lebendig vorhandene Kreis menſchlicher Gefühle und

Schickſale durchgearbeitet worden, ſo iſt der Zeitgehalt erſchöpft und die Sprache zugleich, ſo daß nun jedes mäßige Talent ſich der vorliegenden Ausdrücke als gegebener Phraſen mit Bequemlichkeit bedienen kann. Es iſt nichts bequemer als von dem Inhalt abſehen, und auf den Ausdruck paſſen. Der geiſtreiche Menſch knetet ſeinen Wortſtoff, ohne ſich zu bekümmern, aus was für Elementen er beſtehe; der geiſtloſe hat gut rein ſprechen, da er nichts zu ſagen hat." In ähnlicher Beziehung bemerkt Schiller: „es hieße etwas Unmögliches verlangen, wenn ein Werk, das den Denker anſtrengt, zugleich dem bloßen Schöngeiſt zum leichten Spiele dienen ſollte."

Bei Göthe und Schiller iſt zwar die Einheit des Geiſtes mit der Welt das Pathos, dieſe Einheit und Idealität iſt aber noch ſubjectiv, die Welt und ihre Wirklichkeit nur Mittel und Ausdruck ſchöner Empfindung und freier Geſinnung. Sie gilt nicht an und für ſich, ihre Wirklichkeit iſt nicht die Wahrheit ſelbſt. Das poetiſche Intereſſe Schillers iſt nicht die Welt als ſolche, ſondern die Freiheit in der Welt. Darum habe ich geglaubt, Schillers Dichtungen überall nach dieſem Intereſſe der Freiheit in Betracht ziehen zu müſſen. Mit Schillers Intereſſe für die Freiheit hängt auch ſein Studium der Geſchichte und der Philoſophie zuſammen. Man meint faſt allgemein, nach Göthe's Vorgang, daß ihm das Studium der Philoſophie nur geſchadet habe. Aber Friedrich von Schlegel hat wohl Recht, wenn er ſagt, in Zweifeln befangen ſey Schiller ſchon früher geweſen, und die innere Befriedigung eines ſolchen Geiſtes müſſe doch ſtets

als das Erſte gelten, und ſey wichtiger als alle äußere Kunſtübung. Und ſelbſt für die Kunſt dürften dieſe großen hiſtoriſchen und philoſophiſchen Zurüſtungen zu einigen Dramen eher zu loben, als zu tadeln ſeyn. Nicht durch eine ſo große Menge und ſchnelle Arbeiten viel ſchreibender Theaterdichter werde die Bühne bei uns aufblühen. Nur durch Gedankentiefe und hiſtoriſchen Gehalt ſey dramatiſche Vortrefflichkeit, wie bei den Griechen, Engländern und Spaniern, ſo inſonderheit für uns Deutſche erreichbar. Wäre auch Schiller in einigen Werken ſeiner mittleren Periode nicht frei von einer verkehrten Anwendung philoſophiſcher Begriffe über das Weſen der alten Tragödie, oder von hiſtoriſcher Einſeitigkeit, ſo entſprängen dieſe Mängel nicht daraus, daß dieſe Studien, ſo ernſt er ſie auch getrieben, und ſo gründlich er ſie meinte, zu ſehr an der Oberfläche ſtehen geblieben ſeyen, um zu einem fruchtbringenden Ziel zu gelangen. — Bei Göthe iſt ebenfalls das poetiſche Intereſſe mehr das Subjective, Innere in ſeiner Darſtellung und Entfaltung zur Klarheit in der Welt, als die Welt ſelbſt. Aber mit all der Wärme, Innigkeit und Schönheit der Darſtellung, die nur plaſtiſch zu nennen iſt. Beide Dichter gehen von dem Unterſchiede und Gegenſatze gegen die Welt aus und kommen immer mehr zur Einheit mit derſelben, die Göthe vollkommen erreicht, aber darauf wieder der Trennung im Didactiſchen und Allegoriſchen verfällt.

Die Möglichkeit der Trennung liegt in der Einheit ſelbſt weil dieſe noch ſubjectiv iſt. Das Subject löſt ſich von der ſchönen Einheit mit der Welt los, und ſtellt ſich des-

halb nicht mehr in Einheit mit der Welt, ſondern ſich in der Welt dar. Die Welt und ihre Wirklichkeit wird dadurch zum bloßen Schein, da nichts gilt als das Subject, welches die Macht über jene iſt. Dieſe ſubjective Poeſie heißt beſonders die romantiſche, die wegen der Trennung des Subjectes von der Welt nicht mehr jene plaſtiſche Form hat, welche beſonders bei Göthe ſo ſchön iſt. Göthe und Schiller konnten ſich mit derſelben deshalb auch nicht befreunden. Das Subject iſt in ihr frei von aller Wirklichkeit, iſt an nichts gebunden, über alles hinaus, darum iſt ſie vorzugsweiſe lyriſch. Aber das Gefühl iſt ein andres wie früher bei Klopſtock, nicht mehr nur der Wirklichkeit gegenüber, ſondern Gefühl in derſelben. Es iſt Empfinden, Sentiment. Damit erſcheint der Humor in der Poeſie. Er iſt aber blos ſubjectiver Humor, Gefühlshumor, der ſich in alles mehr nur hinein empfindet. Er iſt der Humor Jean Pauls. Bei Friedrich von Schlegel wurde dies Gefühl der Freiheit in allem zur bewußten Ironie über die Wirklichkeit, zum höchſten Selbſtgenuß. In Novalis ſchöner Seele zeigte ſich das Gefühl des Mangels dieſer Ironie, und damit das Gefühl poſitiver Erhebung. Aber es kam nicht wirklich zum Durchbruch, ſie verzehrte ſich in Sehnſucht nach der Wirklichkeit. Dieſe Sehnſucht ſchien Tiecks zauberiſche Phantaſie ſtillen zu wollen, in der ſich alle Strahlen dieſer Romantik ſammeln. Aber die Einheit mit der Welt, die ſie fühlt und empfindet, iſt ihr eine geheimnißvolle, räthſelhaft verſchlungene, der Wirklichkeit und Gegenwart fremde. Dieſe iſt nur proſaiſch, und deshalb die Proſa derſelben in den Humor zu ziehen. Der Tieckſche Humor iſt wegen des

verſtändigen Inhalts bewußter, wie der Jean Paulſche, und darum dramatiſch. Aber die Individuen im Tieckſchen Drama ſind nicht feſt und beſtimmt genug, um concrete Träger des Ganzen ſeyn zu können, in das ſie vielmehr verſchwinden. Tieck wendet ſich in der Poeſie von der Gegenwart hinweg, nach dem romantiſchen Mittelalter, aber kehrt alsdann in Novellenform zu ihr zurück. Damit hat er die kritiſch-ſociale Richtung der neuſten Literatur eingeleitet. Uhland macht den Uebergang in dieſer Richtung. Er vereinigt in ſich das Romantiſche der Vorzeit mit dem kritiſchen Streben und dem Schmerze ſelbſtbewußter Gegenwart. Rückert, Heine, Börne und Andere haben von der romantiſchen Poeſie gelernt, jeder auf ſeine Weiſe in alles ihr Gefühl und Bewußtſein zu legen. Die freie Subjectivität wurde der kritiſche Maaßſtab, dieſe ſoll alles Wirkliche, alle Lebensverhältniſſe durchdringen. Es iſt dies die höchſte Spitze, deren die Subjectivität fähig iſt. Sie iſt nicht die Wirklichkeit und Wahrheit ſelbſt, aber bezieht ſich auf dieſelbe, intereſſirt ſich für ſie. Aber anſtatt ſich ihr hinzugeben, wozu ihr die Kraft der Selbſtentäußerung fehlt, wirft ſie ſich ſtolz und übermüthig in die Welt, mit ſarkaſtiſcher Laune; ſie will die Welt emancipiren, die Wirklichkeit derſelben zur Wahrheit und Freiheit erheben, und fühlt und weiß doch, daß ſie ſelbſt die Wahrheit nicht iſt und empfindet dies bitter. Sie ſtört die Welt nur, aber zerſtört damit ſich ſelbſt, weil ſie dennoch an der Welt ihre Wirklichkeit hat.

Die freie Subjectivität wird ſich nun mit Liebe der Welt zuwenden. In ſich ſelbſt ſich aufhebend wird ſie

die Wirklichkeit des Lebens, die objective Wahrheit als ihre eigene erfaſſen; und die objective Welt wird ſie zu ihrer lebendigen Seele gewinnen. Dadurch wird ſie ſelbſt wahr und wirklich werden. Das Beſtimmende wird ſie ſeyn und bleiben, aber nur ſoweit, als ſie der Wahrheit in allem gewiß iſt. Die Welt wird in ihrer totalen Objectivität ihr poetiſches Intereſſe ſeyn. Zum Pathos wird ſie die Idee der Wirklichkeit haben, als die vollkommene Durchdringung des Individuellen und Subſtanziellen, die Göthe und Schiller als das höchſt Poetiſche erkennen, und welche Shakſpeare zum Theil ſo ſchön dargeſtellt und bevorwortet hat. Sie wird alle Kreiſe des Lebens, wie ſie in ihrer beziehenden Vermittlung ſowohl geſetzt als aufgehoben werden, in ihr Bereich ziehen. Dieſer Himmel und Erde verſöhnenden Poeſie ſehen wir entgegen

Die Räuber.

Es iſt ſchon öfters geſagt und behauptet worden, daß der Druck auf der Karlsſchule in Schiller's Seele die Idee zu den Räubern hervorgerufen habe. Auch Göthe iſt dieſer Meinung, und weil Schiller das ſelbſt nicht leugnet, können wir nicht umhin, einige die Anſtalt betreffende Worte voranzuſchicken. Es gehört dies, wenn auch blos zur äußeren Entſtehungsgeſchichte unſers Drama. Die Notizen entnehmen wir theils den Mittheilungen des Generals v. Scharffenſtein im Morgenblatt vom Jahre 1837, Nr. 56 folg., theils der vor Kurzem erſchienenen Hoffmeiſterſchen Schrift, die viele ſolcher Aeußerlichkeiten enthält. Wir dürfen aber auf dergleichen nicht zu viel Gewicht legen.

Die Academie war erſt im Werden, als Schiller in dieſelbe eintrat, ſpäter wurde ſie weiter ausgedehnt und beſſer organiſirt. Die Anſtalt war in zwei Claſſen oder vielmehr Kaſten eingetheilt: Cavaliers- oder Officiersſöhne und Eleven. Letztere waren meiſtens Soldatenkinder, außer einigen andern Individuen aus guten bürgerlichen Familien. Die erſte Claſſe war vorläufig dem Militär beſtimmt, der größte Theil der Eleven den

Künſten und Handwerken. Die Eleven wurden Maler, Bildhauer, Architekten, Stuccatoren, Gärtner, Muſiker, Schuſter und Schneider. Die Officiersſöhne hatten blaue commistuchene Weſten mit Aermeln; der Kragen- und Aermelaufſchlag war von ſchwarzem Plüſch, die Hoſen von weißem Tuch, der Kopfputz ein kleiner Hut, zwei Papilloten an jeder Seite, ohne Puder. Alle trugen ſehr lange, falſche Zöpfe nach einem beſtimmten Maße. Der Paradenanzug hatte mehrere Gradationen, und zum größten Putz trug Alles Uniform. Da ſah unſer Dichter komiſch genug aus.

Als ſpäter die Anzahl der Zöglinge zunahm und ſich bereits auf dreihundert belief, wurde jede dieſer Claſſen halbjährig, meiſtens vom Herzoge ſelbſt, im ſogenannten Rangirſaale unter Maß gebracht und abgetheilt. Die funfzig größten Köpfe bildeten die erſte Abtheilung, die darauf folgenden funfzig die zweite, und die übrigen die dritte Abtheilung. Jede war in einem beſondern Schlafſaal einquartirt. Anfänglich waren die Oberaufſeher ſelbſt Sergeanten; dieſe führten ein ſolches Commando, daß man in ihrer Nähe kaum zu athmen wagte. Als ſpäter jeder der ſechs Abtheilungen ein Kapitän mit zwei Unterofficieren vorgeſetzt, ferner jede Claſſe einem Major untergeordnet wurde, und dann das Ganze unter einen Oberſten (v. Seeger damals) zu ſtehen kam, hörte dieſer Terrorismus nach und nach um vieles auf. Aber doch herrſchte Subordination im ſtrengſten Sinne des Worts. Das Commando: Marſch! führte die Zöglinge in den Speiſeſaal zum Frühſtück; hier hieß es: Halt! und bei dem Commandowort: Fronte! wandten ſie ſich gegen den Tiſch. Ja zum Gebete

wurde ſogar commandirt. Die gefalteten Hände hoben ſie alsdann bis zum Munde empor und rückten auf ein gegebenes Zeichen die Stühle mit einem donnernden Geräuſch zu Tiſche. Im gleichmäßigen Tempo ging es auf ähnliche Weiſe in die Lehrzimmer. Das Verhältniß der Lehrer und Schüler war ordonnanzmäßig. Die einzige freundliche Erſcheinung in der Anſtalt war der Herzog ſelbſt. So lange ſie noch auf der Solitude war, verging ſelten ein Tag, an welchem der Herzog den Lehrſtunden nicht perſönlich beiwohnte, und als ſie nach Stuttgart verlegt worden, hinderten ihn nur alljährige Reiſen, ſie auf kurze Zeit nicht beſuchen zu können. Er unterhielt ſich mit den Zöglingen und zeigte gelegentlich ſeine Kenntniſſe, indem er wiſſenſchaftliche Fragen aufwarf und mitunter gelehrte Discuſſionen veranlaßte. Geiſtesgegenwart und freie Aeußerungen erhielten ſeinen Beifall, auch witzige Einfälle, ſelbſt wenn ſie an Unbeſcheidenheit grenzten. Bei vielen Zöglingen hatte er ſich ſehr beliebt gemacht, ſie geſtanden ihm ihre Fehler lieber ein, als den Inſpectoren und vorgeſetzten Officieren. Beſonders war Schiller bei dem Herzog in Gnaden, der ihm, vielleicht aus Rückſicht gegen ſeinen Vater, welcher als Hauptmann eine adelige Charge bekleidete, die ſonderbare Auszeichnung ertheilte, bei großen Paraden, wie die Cavaliere, mit gepudertem Haar erſcheinen zu dürfen. Die bürgerlichen Eleven waren nämlich ungepudert. Oefters beſuchte auch die Gräfin von Hohenheim das Inſtitut in Begleitung des Herzogs und mäßigte alsdann den militäriſchen Zwang. Bisweilen wurden Zöglinge zur Belohnung und Aufmunterung an die herzogliche Tafel oder auf Redouten commandirt, wo man ſie

mit jungen Fräulein aus dem Erziehungsinſtitut der Gräfin zu einem gemeſſenen Vergnügen zuſammenführte.

Mit Ausnahme der Theologie wurden bald alle Wiſſenſchaften in das Inſtitut gezogen, zuletzt noch die Medicin. Nach und nach wurden funfzig Profeſſoren und Lehrer angeſtellt, und ſämmtliche Zöglinge in wiſſenſchaftlicher oder techniſcher Beziehung nach den Lehrgegenſtänden in vierundzwanzig Diviſionen gebracht. Die erſte Diviſion bildeten die Juriſten, die zweite die Militärperſonen, die dritte die Cameraliſten, die vierte die Mediciner und ſo fort. Das Inſtitut faßte auf dieſe Weiſe alles Mögliche in ſich, die Gewerbſchule, das Gymnaſium, die Kunſtacademie, die Cadettenſchule, die Univerſität, beinahe alſo das ganze Unterrichtsweſen.

Durch ſeine Aufnahme in die Academie war Schiller's Lieblingsneigung, Prediger zu werden, ganz und gar vereitelt worden. Er ſtudirte erſt die Rechtswiſſenſchaft, ging aber, als die Medicin zu den Unterrichtsgegenſtänden hinzukam, zur Medicin über. Man iſt nicht einig, ob dieſer Uebertritt Schiller's freiwillig oder unfreiwillig, auf Befehl des Herzogs geſchehen iſt. Man kann nicht behaupten, ſagt der General v. Scharffenſtein, daß er dieſen Stand aus Vorliebe wählte; es war mehr ein Raptus, oder weil er ihn für freier und liberaler hielt, oder hauptſächlich, weil die darin angeſtellten Lehrer ihm beſſer behagten. Es war aber das Urtheil ſeiner reiferen Jahre, daß es auch für den Dichter gut ſey, irgend ein wiſſenſchaftliches Fach abſolvirt zu haben. Aehnlicher Weiſe äußert ſich Peterſen im Morgenblatt vom Jahr 1807, Nr. 186: Schiller habe ſich freiwillig, aber nicht aus wahrer Neigung zur Medicin beſtimmt,

weil er gemeint habe, Seelenlehre, Menſchennaturkunde und verwandte Kenntniſſe würden ihm bei ſeiner dramatiſchen Kunſt als Dienerinnen und Helferinnen von großem Nutzen ſein. Ebenfalls ſagt Frau v. Wolzogen, daß Schiller freiwillig die Medicin gewählt habe, aber nachdem der Herzog die Aufforderung erlaſſen, daß es Jedem freiſtehen ſolle, dieſe Wiſſenſchaft zu ſtudiren, welcher Luſt dazu habe. Streicher verſichert dagegen, daß Schiller auf Befehl des Herzogs wider ſeine Neigung zur Medicin habe übertreten müſſen. —

Die Zöglinge waren auf der Karlsſchule durch eiſerne Stäbe von der übrigen Welt geſchieden, ſo daß ſie mit ſonſt Niemanden in Berührung kamen, als mit den Inſpectoren und den andern Vorgeſetzten. Man kann ſich leicht denken, daß dieſe Begegnung nicht von der ſchönſten Art war. Der Oberaufſeher Nies that nichts als Brummen und war beſonders über Schiller ungehalten, den er wegen ſeiner Nachläſſigkeit im Aeußern einen Schweinpelz nannte. Alles höhere Streben war planmäßig von der Anſtalt verbannt; was nicht im Schulreglement ſtand, durfte nicht betrieben werden. Obwohl deutſche Bücher, beſonders poetiſche Werke, ſtreng verpönt waren, ſo führte doch ein glücklicher Zufall Schiller'n Klopſtock in die Hände, welcher ſein ganzes Gemüth ergriff. Er fühlte ſich höchſt unglücklich auf der Anſtalt; einige andere Jünglinge theilten dieſe Empfindung, und es entſtand bald eine äſthetiſche Aſſociation, die zugleich eine Oppoſition gegen die Inſpectoren bildete. Schiller hatte ſchon früher, bald nach ſeiner Aufnahme in die Academie im Jahre 1775, mit einigen gleichgeſinnten Freunden den Verſuch ge-

macht, auf immer von derſelben zu entfliehen. Aber der Verſuch mißlang. Später ſcherzte er darüber mit den Worten: „Die Inſpectoren würden von dieſer Flucht keine neue Zeitrechnung eingeführt haben.“ Nachher glückte ihm die heimliche Entfernung von der Anſtalt mit ſeinen vertrauteſten Freunden öfters. Sie waren alsdann froh im Kreiſe anderer Menſchen, aber empfanden nach der jedesmaligen Rückkehr den Druck der Anſtalt nur deſto ſchmerzlicher, da die wiederholten Verſuche den Reiz vermehrten, und das Entbehren zuletzt unausſtehlich wurde.

Die Mitglieder der jungen Aſſociation waren, außer einigen Andern, Schiller, v. Hoven, Peterſen und v. Scharffenſtein. Von den Inſpectoren unbemerkt, wurden ſie auch mit den neuern dramatiſchen Werken bekannt. Auf Schiller hatten Gerſtenberg's Ugolino und Götz von Berlichingen den entſchiedenſten Einfluß. Bald kamen Shakeſpeare und Leſſing hinzu, und Leiſewitzens Julius von Tarent, welches ſein Lieblingsſtück wurde. Außerdem ſoll Schiller noch Schriften von Utz und Haller, von Mendelsſohn, Sulzer, Herder und Garve geleſen haben, beſonders des letztern Anmerkungen zu Ferguſon's Moralphiloſophie, die er auswendig wußte. Solche Vorbilder forderten zur Nachahmung auf. Es entſtand ein poetiſcher Wettſtreit unter den jungen Leuten, von denen Jeder etwas dichten ſollte. Schiller machte ein Drama tragiſchen Inhalts, Hoven einen Roman à la Werther, Peterſen ein weinerliches Schauſpiel und Scharffenſtein ein Ritterſpiel. „In meinem Stück“ ſagt der General, „war nichts als nachgepfuſchte Phraſeologie des Götz von Berlichingen.“ Sie recenſirten und lobten

ſich gewaltig, und träumten ſchon von Druckenlaſſen, als einer von den Mitzöglingen, ein junger Franzoſe, Namens Maſſon, eine grobe, witzige Poſſe verfaßte, in der Jeder plump genug, aber recht tüchtig verklopft wurde. Schiller's Stück war ſicherlich der Student von Naſſau, zu dem, wie er ſpäter in Jena ſagte, ein ſolcher junger Mann in N. ihm die Veranlaſſung gegeben. „Er ſei nämlich oft verlegen geweſen um einen tragiſchen Gegenſtand, ſo verlegen, daß er ſeinen letzten Rock und Hemd um einen ihm willkommenen Stoff mit Freuden würde hergegeben haben. In ſolcher Stimmung habe er in einer Zeitung von der Selbſtentleibung eines Studenten von Naſſau geleſen, den ſein theilnehmendes Herz und ſeine feurige Phantaſie ſogleich zur Grundlage einer Tragödie gemacht hätte.“ Nachher ſcherzte er darüber, hauptſächlich über den ſonderbaren Titel, aber wünſchte doch Scenen davon übrig zu haben, um ſie anderwärts nützen zu können. Er dichtete bald darauf ein zweites Stück, Kosmus von Medicis, eine Nachbildung des Julius von Tarent. Später wurden beide Verſuche von ihm zerſtört; von dem letztern Stück gingen aber mehrere Stellen in die Räuber über.

Unterdeß war die äſthetiſche Aſſociation von den Inſpectoren übel vermerkt worden. Dieſe, ihrerſeits auch nicht müßig, machten beſonders auf verbotene Bücher Jagd. Schiller'n nahmen ſie den Shakeſpeare und die histoire des Gènes, worüber er geweint haben ſoll. Er fürchtete, daß gerade das in ihm würde vernichtet werden, wodurch er in der Welt am meiſten zu wirken hoffte. Auch zog ihm die Lectüre Voltaire's großen

Verdruß zu. Er war empört und klagte über den Mechanismus der Anſtalt, wodurch zuletzt noch Alle zu Maſchinen würden. Die jugendliche Kraftäußerung ſeines Freundes Scharffenſtein gegen den Intendanten der Anſtalt begeiſterte ihn zu einer Ode. „Schiller", ſagt der General, „ſchrieb die Räuber zuverläſſig weniger um des literariſchen Ruhmes willen, als um ein ſtarkes, freies, gegen die Conventionen ankämpfendes Gefühl zu bekennen. In jener Stimmung ſagte er mir öfters: wir wollen ein Buch machen, das aber durch den Schinder verbrannt werden muß." So wurde die Poeſie die Dolmetſcherin der Freiheit.

Der Unterricht auf der Academie gab ſelbſt die Mittel dazu an die Hand. Die Alten wurden ja geleſen. Die jungen Leute begeiſterten ſich für die großen Freiheitshelden der Griechen und Römer. Themiſtokles und Epaminondas, Brutus und Regulus wurden hoch gehalten. Schiller fühlte ſich ihnen verwandt. Brutus war ſein Ideal, nichts ging ihm über die Römergröße. Er machte ein Gedicht, Brutus im Elyſium, den Römergeſang, welchen Karl Moor in den Räubern anſtimmt. Seine Freunde nahmen an dem Entſtehen der Räuber den innigſten Antheil. Oefters ſuchten ſie ihn auf, und waren begierig, die Scenen zu hören, die er unterdeß neu gearbeitet hatte. Er declamirte ſie dann vor. Einmal declamirte er die Worte Franzens zu Moſern: „Ha! kennſt du keine drüber? Beſinne dich nochmals! Tod, Himmel, Ewigkeit, Verdammniß ſchwebt auf dem Laute deines Mundes. Keine einzige drüber?" — als eben der Inſpector die Thür öffnete und dem ihn in Verzweiflung erblickenden Schiller zurief: „Ei! ſo

ſchäme man ſich doch! Wer wird denn ſo entrüſtet ſeyn und fluchen!" worauf Schiller im bittern Ton erwiederte: „ein confiscirter Kerl!" und das ganze poetiſche Freicorps hinter dem Inſpector in's Fäuſtchen lachte. Die Freunde kritiſirten ihn aber auch und theilten ihm ihre Ideen mit, welche meiſtens excentriſche Freiheitsideen waren. Sie zwangen ihn ſogar, ganze Scenen umzuändern. In einer ſolchen Scene drangen Räuber in ein Nonnenſtift ein, in dem Amalie ſich befand; in einer andern forderte Karl die Geliebte in einem Tempel zurück, in welchem Veſtalinnen beteten.

Immer mehr gingen die Räuber ihrer Vollendung entgegen, „eine hochwichtige Angelegenheit," ſagt der General, „bei der es manche Debatte gab. Zuerſt wurde über eine Vignette deliberirt, und ſolche ohne Mühe erfunden: ein aufſteigender, zorniger Löwe mit dem Motto: in Tyrannos, was gratis von einem Kameraden aus den Kupferſtechern radirt wurde. Nun ging's an den Accord mit einem ſubalternen Buchdrucker, der, dem Ding nicht trauend, es nicht anders, als auf Schiller's Unkoſten übernahm. Dieſe Edition, faſt Fließpapier, ſah aus, wie die Mordgeſchichten und Lieder aus Reutlingen, die von Hauſirern herumgetragen wurden. Unbeſchreibliche Freude machten die erſten Exemplare; inzwiſchen da der Kram, der in Gottes Namen und ohne alle Kundſchaft veranſtaltet worden war, wenig Abgang hatte, ſah Schiller nachgerade den Wachsthum des Haufens mit komiſch bedenklichen Augen an."

Schiller hatte die Räuber bereits vollendet, als er im Jahre 1780 von der Academie abgehen wollte. Er war erſt 17 Jahre alt, als er den Plan zu den Räuberu

entwarf, und ſchrieb ſie größtentheils im Krankenzimmer der Academie nieder. Um aus dieſer austreten zu können, mußte er zuvor öffentlich über eine Abhandlung disputiren. Schon im Jahre 1778 hatte er eine lateiniſche Schrift verfaßt: „Philoſophie der Phyſiologie", die aber damals ungedruckt blieb. Nun gab er ſeine Probeſchrift heraus: „Ueber den Zuſammenhang der thieriſchen Natur des Menſchen mit der geiſtigen", in welcher ſchon Stellen aus den Räubern vorkamen, als Belege zu pſychologiſchen Bemerkungen. Er citirte ſie als ein fremdes Product, unter dem Titel: the Robbers. Schiller wurde nach ſeiner Promotion gleich als Arzt bei dem in Stuttgart liegenden Grenadierregiment mit monatlich 25 Gulden Gehalt angeſtellt.

Schiller, erzählt der General von Scharffenſtein, ſah als Regimentsmedicus komiſch aus: Eingepreßt in die Uniform, damals nach dem alten preußiſchen Schnitt, und vorzüglich bei Regimentsfeldſcheerern ſteif und abgeſchmackt; an jeder Seite hatte er drei ſteife vergipſ'te Rollen, der kleine militäriſche Hut bedeckte kaum den Kopfwirbel, in deſſen Gegend ein dicker, langer Zopf gepflanzt war, der Hals war in eine ſehr ſchmale, roßhärne Binde eingezwängt. Das Fußwerk war vorzüglich merkwürdig: durch den weißen Kamaſchen unterlegten Filz waren ſeine Beine wie zwei Cylinder von einem größern Diameter, als die in knappen Hoſen eingepreßten Schenkel. In dieſen Kamaſchen, die ohnehin mit Schuhwichſe ſehr befleckt waren, bewegte er ſich, ohne die Kniee recht biegen zu können, wie ein Storch. Der General entwirft uns überhaupt folgendes Bild von der Perſönlichkeit Schiller's zu dieſer Zeit:

„Schiller war von langer, gerader Statur, lang geſpalten, langarmig, ſeine Bruſt war heraus und gewölbt, ſein Hals ſehr lang; er hatte aber etwas Steifes und nicht die mindeſte Eleganz in ſeiner Tournure. Seine Stirn war breit, die Naſe dünn, knorpelich, weiß von Farbe, in einem merklich ſchiefen Winkel hervorſpringend, ſehr gebogen, auf Papageienart und ſpitzig. Die rothen Augenbraunen über den tiefliegenden, dunkelgrauen Augen inclinirten ſehr 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, es ſchien aber, wenn Schiller mit Gefühl ſprach, als wenn die Begeiſterung ihr dieſe Richtung gegeben hätte, und ſie drückte ſehr viel Energie aus; das Kinn war ſtark, die Wangen blaß, eher eingefallen als voll und ziemlich mit Sommerflecken beſäet; die Augenlieder waren meiſtens inflammirt, das buſchige Haupthaar war roth, von der dunklen Art. Der ganze Kopf, der eher geiſtermäßig als männlich war, hatte viel Bedeutendes, Energiſches, auch in der kühnen, und zwar ganz affectvollen Sprache, wenn Schiller declamirte. Aber Schiller's Stimme war kreiſchend, unangenehm, er konnte ſie eben ſo wenig beherrſchen, als den Affect ſeiner Geſichtszüge; dieſer hätte Schiller immer gehindert, ein erträglicher Schauſpieler zu werden. Dannecker hat dieſen Kopf unverbeſſerlich aus Marmor gehauen.“

Die Räuber erſchienen im Jahre 1781. Es wäre vergebens, ſagt Streicher, den Eindruck ſchildern zu wollen, den dieſer Erſtling eines Zöglings der hohen

Karlsſchule, und wie man wußte, eines Lieblings des Herzogs in dem harmloſen Stuttgart hervorbrachte, wo Bürger's Gedichte und Wieland's Erzählungen das Aeußerſte waren, was die Poeſie ſich in ſittlichen Schilderungen erlauben durfte. Ugolino wurde für das ſchauderhafteſte Product erklärt, und Götz von Berlichingen für das ausſchweifendſte. So ſehr hatte man ſich an die ſtillen, ruhigen Eindrücke gewöhnt, die Gellert's und Utz's Gedichte, Haller's und Klopſtock's Schriften auf das Gemüth hervorbrachten. In dieſe ſtille Leſewelt ſchlugen die Räuber wie ein Blitz ein. Man war überraſcht und ſtaunte. Als aber der erſte Schrecken vorüber war, fing man gleich an, das Stück zu verdächtigen. Die unſchuldigſten Stellen wurden übel ausgelegt, und viele geradezu auf Lebensverhältniſſe und Perſonen der nächſten Umgebung bezogen. Bei Hofe wurde das ungnädig aufgenommen. Dazu kamen noch auswärtige Verhältniſſe und Beziehungen. In den beiden erſten Ausgaben der Räuber, in der dritten Scene des zweiten Acts läßt nämlich Schiller den einen Räuber Spiegelberg zu dem andern Razmann ſagen: „einen honetten Mann kann man aus jedem Weidenſtumpfen formen, aber zu einem Spitzbuben will's Grütz, auch gehört dazu ein eignes Nationalgenie, ein gewiſſes, das ich ſo ſage, Spitzbuben-Clima, und da rath ich dir, reiſe du in's Graubündner Land, das iſt das Athen der heutigen Gauner.“ Es hieß damals, die Graubündner hätten ſich deswegen bei'm Herzoge beſchwert; aber man hatte von Bünden aus nur eine Apologie in den Hamburger Correſpondenten einrücken laſſen. Ein gewiſſer Walter, der Garteninſpector zu Ludwigsburg war, legte

dem Herzoge das Zeitungsblatt vor. Er hoffte dadurch das Bürgerrecht in Bünden zu erlangen, was aber fehlschlug. Die hierauf bezüglichen Briefe finden sich in Armbruster's schwäbischem Museum. Walter schrieb an den Correspondenten: „Ich hatte nicht sobald Ihre Apologie aus Bünden gelesen, als ich sogleich Anstalt machte, daß es mein Souverain bekam. Dieser verabscheute das Betragen sehr, ließ solchen vor sich rufen, bedeutete ihm bei der größten Ungnad, niemals wieder Comödien, noch sonst etwas zu schreiben, sondern allein bei seiner Medicin zu bleiben." Die Schweiz war damals wegen Preßfreiheit mit der Würtembergischen Censurbehörde zerfallen. Aber das Schlimmste war, daß der Herzog eben im Begriffe stand, in Graubünden eine Anleihe zu eröffnen. Schiller's Feinde sollen dies listig und klug benutzt haben. Man hätte gar zu gern den jugendlichen Geist unterdrückt, der alle Schranken zu durchbrechen schien. Der edle Herzog that jedoch nichts weiter, als daß er an Schiller den Befehl ergehen ließ, sich zu vertheidigen, und sich in Zukunft aller Verbindung mit dem Auslande zu enthalten. Schiller entschuldigte sich, daß er die mißfällige Rede gar nicht als eine wirkliche Behauptung habe aufstellen wollen. Auch habe er den ganz unbedeutenden Ausdruck ja nur einem Räuber in den Mund gelegt, und zwar dem schlechtesten von allen. Das Ganze sey weiter nichts, als daß er einer Volkspoesie nachgeschrieben, die er von Jugend auf gehört habe. Man sagte damals, daß Schiller mit dieser Rede einen aus Graubünden gebürtigen Aufseher an der Karlsschule habe kränken wollen. Aber man glaubte auch, daß er einen Lehrer der

französischen Sprache an dieser Anstalt damit gemeint habe.

Schiller hatte während des Druckes der Räuber die fertigen Bogen an Schwan nach Mannheim geschickt. Sicherlich wünschte er das Stück bald möglichst auch im Auslande bekannt zu sehen und hoffte vielleicht, dadurch einigen Ersatz für seine Auslagen zu erhalten. Schwan sandte ihm die Bogen mit Anmerkungen begleitet wieder zurück. Schiller änderte darauf in den letzten Bogen des Stückes manches um und schrieb auch eine mildere Vorrede, an die Stelle der schon gedruckten, in einem gar zu bittern Tone abgefaßten. Vieles mag ihm, nun gedruckt, doch zu grell erschienen seyn. Schwan machte Dalberg mit dem Stücke bekannt, las diesem die ersten sieben Bogen voller Enthusiasmus vor und schrieb nun an Schiller, daß er ihn einem Mann empfohlen habe, welcher der pfälzischen Literatur sowohl durch sein Verdienst Ehre machte, als durch seinen Stand. Beide forderten Schiller auf, seine Räuber für die Mannheimer Bühne zu bearbeiten; Dalberg machte ihm sogar Vorschläge zu neuen Stücken, was in ihm den Wunsch erregte, überhaupt mit Mannheim näher in Verbindung zu treten. Schiller war schon im October trotz einer Ruhrepidemie in seinem Lazarethe mit der Umarbeitung fertig. Er schickte sie an Dalberg mit dem Bemerken, daß er lieber ein ganz neues Stück dichten wolle, als nochmals eins umarbeiten. Fehler mußte er ändern, die in der Grundlage des Ganzen wurzelten, und an sich gelungene Züge der leidigen Convenienz opfern. Und es gäbe doch in der Natur für eine Idee auch nur einen Ausdruck, eine Empfindung

und ein Colorit. Die Aenderung auch nur eines Zuges im Charakter machte den ganzen Charakter zu einem andern, folglich auch die Handlung und die darauf ruhende Entwickelung des Stücks. Einige Verbeſſerungen glaubte er aber doch gemacht zu haben, wohin er verſchiedene neue Scenen rechnete, Hermann's Gegenintriguen, die Franzen's Plane untergraben, die Scenen zwiſchen dieſen Beiden, und die andere Scene mit Amalia im Garten, die er um einen ganzen Act zurückgeſetzt hatte, auf welche nun Moor's Scene mit Amalia folgte. Er und die Freunde meinten, daß für dieſe Scene ſchwerlich eine beſſere Stelle im ganzen Stücke könnte gefunden werden. Schiller ſagt ſelbſt, daß er viele mündliche, ſchriftliche und gedruckte Recenſionen benutzt habe, aber am Ganzen doch nichts habe ändern können, ohne daſſelbe über den Haufen zu werfen.

Schiller hatte nichts dawider, daß das Theater Raiſonnements abkürzte, wenn das Stück zu groß wäre, ja unbeſchadet des Eindrucks ganz wegließe. Aber dagegen proteſtirte er höflichſt, daß man bei'm Drucke ſo verfahre, weil er ſeinen guten Grund zu Allem gehabt, was er nicht geſtrichen habe. Er hätte nicht die Nachgiebigkeit gegen die Bühne, daß er Lücken ließe und der Bequemlichkeit der Schauſpieler zu Liebe Charaktere verſtümmeln ſollte. In Betreff der Kleidung machte er dieſelbe Forderung, die zwar an ſich eine Kleinigkeit, aber nie für die Bühne wäre. Karl Moor ſolle einen Buſch tragen, was namentlich im Stücke vorkomme; ſeine Kleidung ſolle edel, nachläſſig und ungenirt, aber nicht leichtſinnig ſeyn.

Schwan ſchrieb an Schiller, daß die Räuber mit

der Muſik und den Pauſen wohl fünf Stunden lang ſpielen würden. Da dies doch gar zu lang ſey, wäre eine abermalige Abkürzung oder Beſchneidung nöthig und wünſchenswerth. Schiller prädentirte keine Stimme auf dem Theater, welches mit jedem Schauſpiele anfangen könnte, was es wollte; aber wünſchte doch, im Fall die Abkürzungen wirklich gemacht werden ſollten, ſie ſelbſt machen zu dürfen. Bald darauf erhielt er die Nachricht, daß die Räuber wirklich gegeben werden ſollten, und wurde zur Vorſtellung eingeladen. Er freute ſich wie ein Kind. Er hoffte, daß ſeine ganze dramatiſche Welt dabei aufwachen und wo möglich noch einen höheren Schwung nehmen werde. Und es war das erſte Mal in ſeinem Leben, daß er mehr als Mittelmäßiges ſehen ſollte. Aber wie die Reiſe nach Mannheim möglich machen? Nach den Unannehmlichkeiten, die er wegen der Räuber gehabt, durfte er auf Urlaub nicht rechnen. Deshalb blieb nichts weiter übrig, als heimlich nach Mannheim zu reiſen. Er ſchrieb an einen Freund: „Darüber dürfen Sie nichts Arges haben! Welcher kräftige Jüngling würde nicht wünſchen, das Kind ſeiner erſten Liebe zu ſuchen? Und wünſche ich denn etwas Anderes zu ſehen, als jenes jugendlich ernſte Kind, was ſein Daſeyn, wo nicht einem kräftigen Jünglinge, doch der jugendlich ernſten Beſchäftigung eines Jünglings zu danken hat!“ Aus allen Gegenden ſah er Menſchen nach Mannheim ſtrömen, um „das berüchtigte Stück“ zu ſehen, wie man die Räuber nannte. Eine ſo große Popularität hatten ſie ſchon vor der Aufführung erlangt. Die Menge fand ſich ſchon Mittags 1 Uhr bei'm Theater ein, um 5 Uhr rollte der Vorhang

auf, und erſt nach 10 Uhr war das Stück zu Ende. Man hatte aus den 5 Acten 6 gemacht, um die Veränderung der Couliſſen deſto leichter bewerkſtelligen zu können.

Die Vorſtellung der Räuber brachte in Mannheim die unglaublichſte Wirkung hervor, und bald dieſelbe Wirkung in ganz Deutſchland. Böck ſpielte den Karl Moor mit all' dem Feuer und der Gefühlswärme, die zu dieſer Rolle vorzugsweiſe gehört. Beil gab den Schweizer eben ſo vortrefflich, und Beck war als Koſinsky ausgezeichnet. Aber Iffland übertraf alle in der Rolle des Franz. Er war ſo ſehr mit dieſer Rolle verwachſen, daß man den Böſewicht leibhaftig vor ſich zu ſehen glaubte. Schiller kehrte voll von Gedanken über das, was er geſehen und erlebt hatte, nach Stuttgart zurück. Die Aufnahme, die er in Mannheim gefunden hatte, verleidete ihm Stuttgart immer mehr. Er hatte nun ſelbſt in Erfahrung gebracht, daß er zum Schauſpieldichter geboren ſey, worin ihn nicht nur der Enthuſiasmus des Publicums beſtärkte, ſondern auch das Urtheil der Kenner. Er ſchrieb an Dalberg: „Wenn Deutſchland einſt einen dramatiſchen Dichter in mir finden wird, hat die Epoche von der vorigen Woche viel dazu beigetragen.“ Was er erlernt und beobachtet hatte, wollte er zu einer Abhandlung über das Schauſpiel verarbeiten und beſonders Iffland, Beck und Beil charakteriſiren. Er wollte ferner über die Grenzen des Dichters und Spielers reden, und in einigen Situationen mehr Licht auf ſeinen eigenen Text werfen. Die Rolle des Franz, „die ſchwerſte in den Räubern“, war über ſeine Erwartung gut ausgefallen, und

die Rolle Amalia's war bei der Vorstellung bedeutender hervorgetreten, als man bei'm Lesen erwartet hatte.

Der sehnliche Wunsch, wieder nach Mannheim zu gehen, ließ unseren Dichter nicht ruhen und rasten. Er entschloß sich, als mehrere Freunde und Freundinnen diesen Wunsch theilten, deshalb nach Mannheim zu schreiben und an einem bestimmten Tage um die Aufführung der Räuber zu bitten, während welcher Zeit der Herzog abwesend war. Schiller hatte nochmals die Freude und den Genuß, im Kreise seiner lieben Freunde die Räuber in Mannheim aufführen zu sehen. Diese „glücklichste Reise" seines Lebens mußte er hart büßen. Es wurde im Publicum allgemein bekannt, daß Schiller heimlich und ohne Urlaub in Mannheim gewesen. Der Herzog ließ Schiller vor sich kommen, gab ihm einen strengen Verweis, daß er sich abermals mit dem Auslande eingelassen, und befahl ihm, augenblicklich auf die Hauptwache zu gehen, seinen Degen abzugeben und 14 Tage lang in Arrest zu bleiben. „Niemand", schrieb er an Dalberg, „kann unglücklicher seyn, als ich, ich hatte Gefühl für meine traurige Situation, auch vielleicht Gefühl genug für das Verdienst eines besseren Schicksals, und für Beides nur eine Aussicht." Nun erwartete er von Dalberg das Glück seines Lebens, welcher ihm auch Hoffnung gemacht zu haben scheint. Er wünschte zunächst nur, daß Dalberg den Herzog bewegen möchte, ihn auf kurze Zeit aus seinen Diensten zu entlassen, welche Zeit er in Mannheim zubringen wollte, um das Theater näher kennen zu lernen. Dalberg könnte den Termin ja leicht verlängern; wenn derselbe abgelaufen, wollte er gern in des Herzogs

Dienſte zurückkehren. So ſähe es mehr einer Reiſe ähnlich, als einer förmlichen Entweichung; aber es würde nöthig ſeyn, zu bemerken, daß man ihm die Mittel verſchaffen wollte, in Mannheim prakticiren und ſeine mediciniſchen Uebungen weiter fortſetzen zu können. Sonſt dürfte man ihn, unter dem Vorwande, für ſein Wohl zu ſorgen, am Ende coujoniren und gar nicht fortlaſſen.

Eine Woche nach der andern verging, ohne daß für Schiller auch nur das Geringſte geſchehen wäre. Dalberg antwortete nicht einmal. Schiller mochte fürchten, daß man noch ſtrengere Maßregeln als bisher gegen ihn ergreifen dürfte. Auch war das keine aus der Luft gegriffene Idee, denn er hatte das Schickſal eines anderen Dichters, Schubart's, unmittelbar vor Augen; ein warnendes Beiſpiel für alle jugendlichen Gemüther, die für die Freiheit glühten. Der General von Scharffenſtein ſagt: „Einige kräftige Gedichte Schubart's machten bei ihrer Erſcheinung einen ſtarken Eindruck auf Schiller, vorzüglich die Fürſtengruft. Er wallfahrtete deswegen ein paar Mal auf den Asperg, um den damals noch ſcharf Surveillirten kennen zu lernen. Aber bei der Gegenwart eines ſteifen aufpaſſenden Sergeanten oder des Feſtungscommandanten konnte die Mittheilung nur flach ſeyn. Schiller hatte kein fortgeſetztes, etablirtes Verhältniß mit Schubart". Dieſer nannte Schiller einen Feuerkopf, von dem ſich in Zukunft viel erwarten ließe, und ſchrieb nach Rheims, daß er außer Schiller keinen jungen Mann in Deutſchland wüßte, dem ſolche heilige Geniusfunken aus der Seele emporſtiegen, wie Lohe vom Opferaltar. Er klagte darüber, daß er in einer Zeit lebte, wo Weiber über Männer herrſchten, welche die

Toilette zu einem Richterſtuhle machten, vor dem ſich Rieſengeiſter beugen müßten. Daher der ſtumpfe Sinn der Dichter, ihr leichtfertiger Witz und die mattherzigen, von Brühen, Ragouts und Zuckerwerk gelähmten Empfindungen der Zeit- und Modedichter.

Der eigentliche Grund, warum Schubart ſo unbarmherzig auf Hohenasperg gefangen gehalten wurde, liegt im Dunkeln. Man ſagte damals, ſein Gedicht, „die Fürſtengruft", habe ihn auf die Feſtung gebracht. Auch Frau von Wolzogen iſt dieſer Meinung. Aber Streicher erzählt, daß Schubart dies Gedicht erſt während ſeiner Gefangenſchaft in die naſſen Wände des Kerkers eingegraben habe. Der Herzog ſoll Diſtichen Schubart's auf ſich bezogen haben, eins beſonders wegen der von ihm geſtifteten Karlsſchule. Es lautete:

„Als Dionys hört auf ein Tyrann zu ſeyn,
So ward er ein Schulmeiſterlein".

Schubart muß überhaupt ein unruhiger Kopf geweſen ſeyn, wie man dies aus ſeinem Leben zur Genüge ſieht. Er hatte ſtudirt, und überall in der Gegend mit großem Beifalle gepredigt, als er zuletzt Schullehrer und Organiſt in Geislingen wurde. Man rief ihn ſeiner muſikaliſchen Talente wegen von da als Muſikdirector an den Hof. Dieſe für ihn ganz paſſende und angenehme Lebensſtellung verſcherzte er aber muthwilliger Weiſe gleich wieder. Er hatte nämlich den prickelnden Trieb, überall wo er war, ſich über die hochwürdige Geiſtlichkeit luſtig zu machen. Dieſe vertrieb ihn. In München, wohin er gekommen war, wußte er ſich durch ſein gefälliges Weſen und ſeine geiſtreiche Art bald allgemein beliebt zu

machen. Als man aber von Stuttgart dahin ſchrieb, daß er den heiligen Geiſt geleugnet, mußte er ſogleich die Stadt verlaſſen. Er ging nach Augsburg, wo er die deutſche Chronik, eine Zeitſchrift, herausgab, die damals viel geleſen wurde. Aber auch hier fing er wieder Händel mit der Geiſtlichkeit an, ſo daß er unverzüglich aus dem Thore wandern mußte. Sein Unglücksſtern führte ihn nach Ulm, wo damals ein General Ried öſterreichiſcher Miniſter war. Der General ſoll zum Verderben Schubart's mit den geiſtlichen Herren gemeinſchaftliche Sache gemacht haben. Schubart hatte dieſem Miniſter gelegentlich verſprochen, ihm auf dem Clavier was vorſpielen zu wollen. Da er aber das Inſtrument nicht in Ordnung fand, ſagte er, daß er nun nicht wolle. Das nahm der General und Miniſter gewaltig übel. Bald nachher las derſelbe einen Auszug in Schubart's Chronik, aus einem Schreiben von Wien, in welchem es hieß, daß die Kaiſerin Maria Thereſia vom Schlage getroffen worden. Dies Verbrechen, meinte der General, müßte unverzüglich mit lebenslänglicher Gefangenſchaft in Ungarn gebüßt werden. Er wandte ſich deshalb an den Herzog mit der Bitte, daß Seine Durchlaucht geruhen möchten, ihm den Verfaſſer des abſcheulichen Pasquills allergnädigſt auszuliefern. Der Herzog erwiederte, Seine Excellenz möchte nur ruhig ſein, da Er, der Herzog, ſelbſt bereits ſein Augenmerk auf den Pasquillanten gerichtet habe und für ihn ſchon ſorgen wolle. Bald darauf kam der Aufſeher des Kloſters zu Blaubeuren, ein Herr von Scholl, zu Schubart und lud ihn unter dem Vorwande zu Tiſche, daß ein Fremder ſeine Bekanntſchaft zu machen wünſchte. Schubart folgte arglos

der Einladung und wurde in Blaubeuren von Gerichtsdienern im Namen des Herzogs arretirt, die mit ihm sogleich nach Hohenasperg fuhren, wo der Herzog mit der Gräfin zugegen gewesen seyn soll, um durch das Fenster die Ankunft des armen Sängers auf der Festung Höchstselbst mit anzusehen. Das Schicksal dieses Dichters fand große Theilnahme; im ganzen Lande hallten seine Klagegesänge wieder, besonders das schöne Lied: „Gefangner Mann, ein armer Mann!" Mehrere deutsche Fürsten verwandten sich für ihn, aber vergebens. Erst nach zehn Jahren wurde er wieder frei, als er die bekannte Hymne auf Friedrich den Großen gedichtet, und dieser sich für ihn verwendet hatte.

Schiller hatte schon früher in Schubart's Chronik das Tyrannenlied einrücken lassen, welches große Sensation erregte, die durch das Erscheinen der Räuber nur vermehrt wurde. Dazu kam noch, daß, wie man sagte, den Räubern die Geschichte eines geretteten Vaters durch seinen verstoßenen Sohn zu Grunde liege, welche Geschichte von Schubart ist. Sie steht im schwäbischen Magazin vom Jahre 1775. Deshalb glaubte man, daß ein persönlicher Umgang beider Dichter auf die Räuber Einfluß gehabt habe, was aber nach Obigem nicht wohl möglich ist. Aber solche Meinungen und Gerüchte mußten in Schiller's Seele bange Sorgen erregen. Auch scheinen sie wirklich die Vorstellung in ihm erweckt zu haben, daß er wie Schubart, in Folge seiner Liebe zu den Musen, ebenfalls auf den Hohenasperg kommen könne. Er schrieb nämlich an mehrere Freunde, daß er eilen müßte, sich von Stuttgart zu entfernen, man möchte sonst auch ihm, wie dem biederen Schubart, ein Logis auf dem Hohenasperg anweisen. Man redete

von einer beſſeren Ausbildung, deren er bedürfe; es könnte ſein, daß man ihn auf Hohenasperg anders bilden würde, aber man ſollte ihn nur bei ſeiner jetzigen Ausbildung laſſen, die er lieber im geringeren, aber gefälligeren Grade zu beſitzen wünſchte. Er verdankte ſie dann doch ſeinem Willen und der Zwang verachtenden Freiheit. Er dächte ſchon längſt in dieſen Angelegenheiten mündig zu ſeyn, und nun wollte man ihn unter eine den Geiſt gefangen haltenden Curatel ſetzen. Das Beſte wäre, daß man ſolchen plumpen Feſſeln ausweichen könnte, die ihn nicht drücken ſollten; deshalb wollte er in die Arme ſeiner Freunde eilen, in dem feſten Glauben, daß er bei ihnen eine Freiſtätte finden werde.

Unter dieſen Umſtänden darf man ſich nicht wundern, daß Schiller Dalberg's Antwort gar nicht abwartete, ſondern wirklich nach Mannheim entfloh. Der General von Scharffenſtein erzählt: „Schiller's Stimmung war bei dieſen Umſtänden ſehr gefaßt und männlich. Unvergeßlich bleibt mir eine dem Gefühle ganz ausſchließlich geweihte Nacht, die er bei uns auf der Wache zubrachte. Der zweite Morgen ſah ihn nicht mehr in Würtemberg; ſeine Bücher hatte er mir vermacht. Von der Senſation, die ſein Verſchwinden machte, iſt es nicht der Mühe werth, zu reden. Die Meiſten ſahen hierin einen Pendant zu den Räubern." Schiller entfloh mit ſeinem Freunde Streicher aus dem Eßlinger Thor, jener als Dr. Ritter, dieſer als Dr. Wolf, während der großen Feſtlichkeiten, die der Herzog dem Großfürſten Paul und ſeiner Gemahlin zu Ehren angeordnet hatte. Beide hatten zuſammen nicht mehr als 51 Gulden im Vermögen. In Mannheim über Schwe-

zingen angelangt, ſtiegen ſie bei Meier ab, der nicht wenig überraſcht war, Schiller zu ſehen. Auf Meier's Rath ſchrieb Schiller ſogleich an den Herzog, dankte ihm zuerſt für die vielen und großen Gnaden, deren er ſich zu erfreuen gehabt, und daß er ſtolz darauf wäre, ſagen zu dürfen, ſein Fürſt hätte ihn im Herzen getragen; aber klagte dann, daß er diejenigen Studien nicht auf der Academie habe treiben dürfen, zu welchen er die entſchiedenſte Neigung gehabt, und daß er unmöglich von ſeiner geringen Beſoldung zu leben vermöchte. Darum wage er unterthänigſt um Aufhebung des Befehls zu bitten, dem zu Folge er kein anderes Buch drucken laſſen ſollte, als ein mediciniſches; es wäre dies der einzige Weg einer beſſeren Einnahme, und einen anderen wüßte er nicht. Zuletzt bat er noch jährlich auf kurze Zeit um Urlaub, und um ausdrückliche Verzeihung ſeiner eigenmächtigen Entfernung von Stuttgart, indem er der frohen Hoffnung lebe, daß der Herzog ihm ſeine Bitte allergnädigſt bewilligen werde, in welchem Falle er unverzüglich und mit Freuden nach Stuttgart zurückkehren wolle.

Schiller ſandte dieſe ſeine Vorſtellung und Bitte an den Chef ſeines Regiments, den General Auge, mit der Bitte, ſie dem Herzoge vorzulegen und nach Kräften zu unterſtützen, was auch geſchah. Der General antwortete: „Da Seine Herzogliche Durchlaucht bei der Anweſenheit der Hohen Verwandten jetzt ſehr gnädig wären, möchte er nur zurückkommen.“ Das Schreiben enthielt weiter nichts, alſo nichts von dem, warum Schiller gebeten hatte. Er konnte dies unmöglich als eine Gewährung ſeiner Bitte anſehen, deshalb ſchrieb

er nochmals, empfing aber dieſelbe Antwort. Ohne daß ihm ſeine Bitte bewilligt, und ihm ausdrücklich Verzeihung zugeſichert wäre, wollte er nicht zurückkehren; lieber wollte er ſeinem ungewiſſen Schickſale muthig entgegengehen. Unterdeß war Meier's Frau von den Feſtlichkeiten aus Stuttgart zurückgekehrt und brachte die Nachricht, daß Alles von Schiller's Flucht rede, und man allgemein glaube, daß der Herzog ſeine Auslieferung verlangen werde, woran Schiller aber zweifelte, dem großmüthigen Charakter des Herzogs vertrauend. Man hielt jedoch für nöthig, daß er ſich auf einige Wochen aus Mannheim entfernte, um etwaigen Nachforſchungen zu entgehen. Auch Dalberg war in Stuttgart anweſend, und da ſo lange für Schiller nichts zu hoffen ſtand, als jener nicht zurückgekehrt war, ging er mit ſeinem Freunde Streicher zu Fuß über Darmſtadt nach Frankfurt, um hier weitere Nachrichten abzuwarten.

Schiller ſchrieb nun an Dalberg, daß er auf der Flucht wäre, leer an Börſe und Hoffnung, und wünſchte ſehr, daß die Theaterdirection ſein zweites Stück bald möchte aufführen laſſen. Er bat zugleich um Vorſchuß auf daſſelbe und verſprach, das Stück in drei Wochen theaterfertig liefern zu wollen. Man ſagt, daß Dalberg Schiller'n damals aus augenblicklicher Verlegenheit geholfen habe. Aber nach Streicher empfing er eine abſchlägliche Antwort: „daß Baron von Dalberg keinen Vorſchuß leiſte, weil ſein zweites Stück Fiesko in dieſer Geſtalt für's Theater nicht brauchbar wäre, und erſt eine Umarbeitung erfolgen müßte, bevor er ſich weiter erklären könnte.“ Unterdeß erhielt Streicher 30 Gulden von Hauſe, um ſich in Hamburg weiter für die Muſik aus-

zubilden. Mit dieſem Gelde kehrten ſie über Mainz und Worms zurück. Am letzteren Orte fanden ſie ein Schreiben von Meier vor, des Inhalts, daß er und ſeine Frau ſie Nachmittags in Oggersheim erwarten wollten. Sie blieben hier für's Erſte im Gaſthauſe zum Viehhof, um vor aller Nachforſchung ſicher zu ſeyn. So war denn bereits Schiller's Ausſpruch im deutſchen Muſeum in Erfüllung gegangen: „Die Räuber koſteten mir Familie und Vaterland."

Anfangs hielt man die beiden Veroneſer von Shakſpeare für das Vorbild der Räuber, aber wahrſcheinlicher iſt dies Vorbild die erwähnte Geſchichte von Schubart. Schiller nennt die Umarbeitung der Räuber, die er an Dalberg ſchickte, ausdrücklich den verlorenen Sohn oder die umgeſchmolzenen Räuber. Die Staël bemerkt, daß dem Dichter die Parabel von dem verlornen Sohne vorgeſchwebt, und dieſer Gegenſatz auf die Charakteriſtik der beiden Brüder Moor influirt habe. Ob dies wirklich der Fall geweſen, iſt ſchwer zu entſcheiden. Die Art und Weiſe jenes Gegenſatzes iſt wenigſtens in der Parabel eine ganz andere, als im Drama.

Alles nahm, als die Räuber erſchienen waren, gleich für und wider dieſelben Partei. Das Stück wurde ſchnell in viele Sprachen überſetzt. Die Kritik verdammte es als das ſchauderhafteſte Stück, was je geſchrieben worden. Sie nannte den Stoff unedel und roh, die Sprache zu hochtrabend, zu bilderreich und adjectiviſch, und die Charakteriſtik ganz fehlerhaft. Am meiſten tadelte ſie die Nachahmung Shakſpeare's. Aber am ſchärfſten kritiſirte Schiller die Räuber ſelbſt im würtembergiſchen

Repertorium der Literatur vom Jahre 1782, wo er ſagt: die Sprache und der Dialog hätten ſich gleicher bleiben und im Ganzen weniger poetiſch ſeyn ſollen. Der Ausdruck wäre bald lyriſch und epiſch, bald metaphyſiſch, bald bibliſch und zuletzt gar platt. Franz müßte durchaus anders reden, und Amalie ſchiene zu viel im Klopſtock geleſen zu haben. Merkte man es auch dem Dichter nicht an den Schönheiten an, daß er ſich in ſeinen Shakſpeare vergafft habe, ſo merkte man es deſto beſſer an den Ausſchweifungen. Das Erhabene werde durch poetiſche Verblümung nicht erhabener, aber die Empfindung verdächtiger. Der Dichter redete, wo er am wahrſten fühlte und am durchdringendſten bewegte, wie unſer einer. Man erwarte im nächſten Drama Beſſerung, ſonſt werde man ihn an die Ode verweiſen. Seine Bildung könne ſchlechterdings nur anſchauend geweſen ſeyn. Und ſeine Schönheiten lehrten, aber noch mehr ſeine koloſſaliſchen Fehler, daß er keine Kritik geleſen, auch vielleicht mit keiner zurecht komme. Man ſage, er ſei Arzt bei einem würtembergiſchen Grenadierbataillon; und ſo gewiß er ſein Werk verſtehe, müſſe er ſtarke Doſen in Emeticis eben ſo lieben, als in Aestheticis; er möchte ihm deshalb lieber zehn Pferde, als ſeine Frau zur Kur übergeben. — Als es bekannt wurde, daß Schiller ſelbſt dieſe Anzeige verfaßt habe, wunderte man ſich ſehr. Er ſagte darüber zu Beil in Mannheim: „iſt das nicht ein Aufhebens, wenn man einmal von ſich ſelbſt die Wahrheit ſagt!“

Auch waren die Räuber damals ſehr Vielen ein moraliſcher Anſtoß. Das Räuberhandwerk, ſagte man, wäre doch gar zu appetitlich geſchildert. Man dürfte

ſich nicht wundern, wenn die liebe Jugend dadurch verlockt würde, ebenfalls in den böhmiſchen Wäldern ein freies Leben zu führen. Man ſprengte abſichtlich falſche Gerüchte aus. Dieſe Gerüchte waren, daß von Leipzig aus mehrere junge Leute wirklich einen ſolchen Verſuch gemacht hätten; daß ein junger Edelmann, mit den ſchönſten Gaben ausgeſtattet und in den glücklichſten Verhältniſſen lebend, in den Wäldern eine Laufbahn eröffnet habe, die mit dem ſchmählichſten Tode geendet, und dergleichen mehr. In den Geſprächen mit Eckermann erzählt Göthe, daß er Perſonen gekannt habe, die ſich über die erſten Schillerſchen Stücke gar nicht hätten zufrieden geben können. Der Fürſt *** ſagte zu Göthe: wäre ich Gott geweſen, im Begriffe die Welt zu erſchaffen, und ich hätte in dieſem Augenblicke vorhergeſehen, daß Schiller's Räuber würden geſchrieben werden, ich hätte die Welt nicht erſchaffen. Die jungen Leute, meinte Eckermann, beſonders die Studenten, hätten von dieſer Abneigung nichts. Auch waren alle Jenaer Studenten gleich für die Räuber begeiſtert, und zwar mit den Hofdamen in Weimar um die Wette. Und noch heut zu Tage laſſen die Studenten an manchen Orten, wenn die Räuber gegeben werden, ſich's nicht nehmen, auf ihre Weiſe in das Freiheitslied mit einzuſtimmen. „Das war," ſagt Göthe, „vor 50 Jahren und jetzt, und wird auch wahrſcheinlich nach 50 Jahren nicht anders ſeyn. Was ein junger Menſch geſchrieben hat, wird auch wieder am beſten von jungen Leuten genoſſen werden. Man muß nicht denken, daß die Welt ſo ſehr in der Cultur und gutem Geſchmacke fortſchritte, daß ſelbſt die Jugend über eine ſolche rohere Epoche ſchon hinaus

wäre. Wenn auch die Welt im Ganzen fortſchreitet, ſo muß doch die Jugend immer von vorne anfangen und als Individuum die Epochen der Weltcultur durchmachen. Mich irritirt das nicht mehr, ich habe längſt einen Vers darauf gemacht:

„Johannisfeuer ſei unverwehrt,
„Die Freude nie verloren,
„Beſen werden ſtumpf gekehrt
„Und Jungens immer geboren."

Göthe kam aus Italien, als die ganze jugendliche Welt für die Räuber begeiſtert war. Das hatte er nicht für möglich gehalten, viel weniger erwartet. „Nach meiner Rückkehr," ſagt er, „wo ich mich zur größeren Beſtimmtheit und Reinheit in allen Kunſtfächern auszubilden geſucht hatte, unbekümmert darum, was während der Zeit in Deutſchland vorgegangen, fand ich neuere und ältere Dichterwerke in großem Anſehen und von ausgebreiteter Wirkung, leider ſolche, die mich äußerſt anwiderten, ich nenne nur Heinſe's Ardinghello und Schiller's Räuber. Jener war mir verhaßt, weil er Sinnlichkeit und abſtruſe Denkweiſe durch bildende Kunſt zu veredeln und aufzuſtutzen unternahm, dieſer, weil ein kraftvolles, aber unreifes Talent gerade die ethiſchen und theatraliſchen Paradoxen, von denen ich mich zu reinigen geſtrebt, recht in vollem hinreißenden Strome über das Vaterland ausgegoſſen hatte. Das Rumoren, was dadurch erregt, der Beifall, der jenen wunderlichen Ausgeburten allgemein, ſo von wilden Studenten, als der gebildeten Hofdame gezollt ward, erſchreckte mich. Ich glaubte all' mein Bemühen völlig verloren zu ſehen; die Gegenſtände, zu welchen, die Art

und Weiſe, wie ich mich gebildet hatte, ſchienen mir beſeitigt und gelähmt. Die Betrachtung der bildenden Kunſt, die Ausübung der Dichtkunſt hätte ich gern völlig aufgegeben, wenn es möglich geweſen wäre: denn wo war eine Ausſicht, dieſe und ähnliche Productionen von genialem Werth und wilder Form zu überbieten? Man denke ſich meinen Zuſtand! Die reinſte Anſchauung ſuchte ich zu nähren und mitzutheilen, und nun fand ich mich zwiſchen Ardinghello und Franz Moor eingeklemmt." Man ſieht hieraus, Göthe meinte das Uebertriebene und Excentriſche der Periode des Sturmes und Dranges in der Literatur längſt überwunden und beſeitigt zu haben, und nun kehrte es mit verdoppelter Kraft zurück. Die Räuber haben auch wirklich in der Form Vieles mit jener Epoche gemein; aber das Princip iſt ein anderes, was Göthe auch bald merkte. Er war zu beſonnen, in das Verdammungsurtheil der Kritik unbedingt einzuſtimmen. Er nannte zwar die Räuber übertrieben, aber ſagte doch, daß ſie eine rohe Größe wären und gigantiſch.

Göthe's Urtheil gab der Kritik eine andere Wendung. Sie blieb nicht mehr jene gehäſſige Kritik, die rückſichtslos ein großes Werk verdammt, weil es ihr unbequem iſt. Man erkannte nun doch das Große und Gewaltige an, wenn man auch die Mängel in der Form nicht überſah. Humboldt pries darauf die gewaltige Naturkraft Schiller's. Tieck urtheilte über die Räuber, daß ſie ein keckes, verwegenes, zum Theil freches Gedicht wären, ein übertrotziges Titanenwerk eines wahrhaft mächtigen Geiſtes. Er erblickte darin ſchon den großen Dichter, und glaubte Schönheiten darin zu ent-

decken, Ankündigungen und Vortrefflichkeiten, die Schiller in ſeinen ſpäteren Stücken nicht ſo erfüllt habe, als man nach dem erſten Aufſchwunge hätte erwarten ſollen. Friedrich v. Schlegel betrachtete die Schillerſchen Stücke als aus einem inneren Kampfe entſtanden, welcher die revolutionäre Zeit der achtziger Jahre hervorgerufen habe. Sein Bruder Auguſt Wilhelm findet die Räuber gräßlich und wild, aber meint doch, daß ſie gewaltig gewirkt hätten, bis zur gänzlichen Verdrehung jugendlich ſchwärmender Köpfe. Heine nennt Schiller in Betreff der Räuber einen kleinen Titanen, welcher aus der Schule gelaufen wäre und dem Jupiter die Fenſter eingeworfen habe. Aber Gutzkow ſagt, daß Schiller ein Charakter ohne Philoſophie ſey. Schiller trete blos mit der gewaltſamen Geberde des Genius auf, ſein Flug ſey kein wahrer zu nennen. Er wäre eine leicht erregte Capacität, die keine ſchöpferiſche Einheit gehabt, die, was ſie an die Stelle der Einheit für die Phantaſie gebraucht, nicht durch die eyſte Hand des Geiſtes empfangen habe, ſondern durch die zweite der Geſinnung. Zahlloſe Sentenzen hätten in ihm gelegen, aber keine einzige Maxime. Unmöglich könne man aus ſeinen Werken eine Concordanz der Dinge im Himmel und auf Erden zuſammenſtellen, keine Harmonie von Grundſätzen über das Leben und die Welt, und von dem, was ſie verbieten, könne man nimmer auf das ſchließen, was ſie erlauben. Man könne in Schiller's Charakter etwas Prägnantes nicht leugnen, indem er ſeine objective Leerheit durch eine ſubjective edle Leidenſchaft zu erſetzen gewußt. Immer habe er das Beſondere zum Allgemeinen nur geſucht, anſtatt letzteres im erſtern zu erblicken;

daher ſey die Initiative ſeiner Dichtung blos das Intereſſe, und ſeine erſten Stücke wären Schöpfungen, die trotz ihrer dämoniſch markirten Beſtimmtheit unſere Vorſtellung doch nur an ein Allgemeines überlieferten. Mit dem Schluß ſtürzte immer auch ihre Erfindung zuſammen, und der uns packende Reſt wäre ein unbeſtimmtes, leeres, ſchauerliches Mißbehagen an der Geſellſchaft, das, weil die Nachcopie in ihnen das Original doch nicht treu wiedergebe, auch nicht einmal Entſchlüſſe in uns bewirken könne. Hierin iſt einſeitig nur das Allgemeine in der Abſtraction vom Beſondern hervorgehoben. Aber nicht dieſe Abſtraction iſt das Princip der Schillerſchen Dramen, ſondern das Werden des Allgemeinen zum Beſondern, und damit der wirklichen Einheit ſelbſt.

Am tiefſten hat Hegel über die Räuber geurtheilt. Er geht dabei von der Bemerkung aus, daß in der gegenwärtigen Welt der Kreis für ideale Geſtalten nur ſehr begrenzter Art ſey. Es wäre für die Selbſtſtändigkeit particulärer Entſchlüſſe kein Spielraum mehr übrig. Man könnte in unſerem gegenwärtigen Weltzuſtande zwar nach dieſer oder jener Seite hin aus ſich ſelbſt handeln, aber jeder Einzelne gehörte einer beſtehenden Ordnung der Geſellſchaft an, wie er ſich auch drehen und wenden möchte, erſchiene nicht als die ſelbſtſtändige, totale und zugleich individuell lebendige Geſtalt dieſer Geſellſchaft ſelbſt, ſondern nur als ein beſchränktes Glied derſelben. Deshalb handelte er auch in ihr befangen, und das Intereſſe ſolcher Geſtalt, wie der Gehalt ihrer Zwecke und Thätigkeit, wären unendlich particulär. Wäre auch die moderne Perſönlichkeit ſich als Subject

unendlich, in ihrem Gemüth und Charakter, ſo wäre doch das Daſein des Rechts in dieſem Einzelnen eben ſo beſchränkt, wie der Einzelne ſelbſt, und nicht wie im eigentlichen Heroenthum das Daſein des Rechts, der Sitte, Geſetzlichkeit überhaupt; der Einzelne wäre jetzt nicht mehr, wie im Heroenthum, der eigentliche Träger und die ausſchließende Wirklichkeit dieſer Mächte. Aber das Intereſſe und Bedürfniß einer ſolchen wirklichen Totalität und lebendigen Selbſtſtändigkeit würde und könnte uns nie verlaſſen, möchten wir auch die Weſentlichkeit und Entwickelung der Zuſtände in dem ausgebildeten bürgerlichen Leben als noch ſo erſprießlich und vernünftig anerkennen. In dieſem Sinne wäre Göthe's und Schiller's poetiſcher Jugendgeiſt in dem Verſuch zu bewundern, innerhalb dieſer vorgefundenen Verhältniſſe der neuern Zeit die verlorene Selbſtſtändigkeit der Geſtalten wieder zu gewinnen. Wie aber hätte Schiller in ſeinen Werken dieſen Verſuch ausgeführt? Nur durch Empörung gegen die geſammte bürgerliche Geſellſchaft ſelbſt. Karl Moor, verletzt von der beſtehenden Ordnung und von Menſchen, welche deren Macht mißbrauchten, träte aus dem Kreiſe der Geſetzlichkeit heraus, und machte ſich, die Schranken, die ihn einzwängten, durchbrechend und ſich ſelbſt einen neuen hiſtoriſchen Zuſtand erſchaffend, zum Wiederherſteller des Rechts und ſelbſtſtändigen Rächer des Unrechts, der Unbilde und Bedrückung. Aber wie klein und vereinzelt erſchiene dieſe Privatrache einerſeits bei der Unzulänglichkeit der Mittel, und andererſeits führte ſie nur zu Verbrechen, indem ſie das Unrecht in ſich ſchlöſſe, das ſie zerſtören wollte. Für Karl Moor wäre dies ein

Unglück, ein Mißgriff, und wenn das auch tragiſch wäre, könnten doch nur Knaben von dieſem Räuberideal beſtochen werden.

Hegel ſtellt ferner dies Stück mit Göthe's Götz von Berlichingen zuſammen. Die Zeit des Götz und Franz von Sickingen wäre die intereſſante Epoche, in welcher das Ritterthum mit der adeligen Selbſtſtändigkeit ſeiner Individuen durch eine neue, entſtehende Ordnung und Geſetzlichkeit ſeinen Untergang fände. Dieſe Berührung und Colliſion der mittelalterlichen Heroenzeit mit dem geſetzlich modernen Leben bekundeten allein ſchon Göthe's großen Sinn. Denn Götz, Sickingen wären Heroen, die aus ihrer Perſönlichkeit, ihrem Muth und rechtlich geradem Sinn heraus die Zuſtände in ihrem engeren oder weiteren Kreiſe ſelbſtſtändig reguliren wollten; aber die neue Ordnung der Dinge brächte Götzen ſelber in Unrecht und richtete ihn zu Grunde. Denn nur das Ritterthum und Lehnsverhältniß im Mittelalter wäre der Boden für dieſe Art von Selbſtſtändigkeit. Wenn ſich deshalb die geſetzliche Ordnung in ihrer Geſtalt vollſtändig ausgebildet und das Uebermächtige geworden, ſo träte die abenteurende Selbſtſtändigkeit ritterlicher Individuen außer Verhältniß, und ſie ſelbſt würden, hielten ſie ſich als das allein Gültige feſt, und ſteuerten im Sinne des Ritterthums dem Unrecht, zu der Lächerlichkeit, in welcher uns Cervantes ſeinen Don Quixote vor Augen führte.

Dies Urtheil iſt zwar im Allgemeinen richtig und wahr, aber ſcheint doch das Princip der Räuber nicht ganz zu erſchöpfen. Daſſelbe wird ein Knabenideal genannt. Aber was Männer an den Räubern intereſſirt,

iſt, daß das Ideal der Freiheit eine weſentliche Geſtalt des Geiſtes iſt. Es iſt zwar ein Unglück für Karl Moor, aber kein Mißgriff, er kann nicht anders. Ein bloßer Mißgriff wäre nicht tragiſch. Aus demſelben Grunde iſt die Zuſammenſtellung der Schillerſchen Stücke mit dem Götz von Berlichingen, in Betreff der Räuber, nicht ganz paſſend. Der Unterſchied fällt in die Augen. Götz iſt der Ritter des freien Individuums, kennt nur Gott und ſeinen Kaiſer; er iſt im Kampf mit ſeiner Zeit, mit dem römiſchen Rechte, mit den Biſchöfen, kurz mit allem, was ſeinem Ritterſinn nicht gemäß iſt. Er bekämpft die Welt, wie ſie iſt, ſtreitend für ſein Recht, aber reflectirt nicht, wie Karl Moor, über die Welt, wie ſie ſeyn ſoll. Darum Götzens Treuherzigkeit, die von aller Reflexion fern, und dieſer gegenüber das über die Welt empörte Gemüth Karl's, der ſich ſeine eigne Welt erſchafft. Die Zeit Götzens iſt das Zeitalter Maximilian's, die Zeit Karl Moor's das 18te Jahrhundert. Zwar iſt die Freiheit das Pathos beider Helden, aber Götzens die individuelle des Ritters, Karl Moor's die perſönliche des Menſchen. Dies iſt auch der Punkt, worüber Schiller und Dalberg ſich nicht einigen konnten. Dalberg wollte, daß die Räuber in die ſpäteren Zeiten des geſtifteten Landfriedens zurückgeſetzt würden, in die Zeiten des unterdrückten Fauſtrechts, alſo des Götz von Berlichingen. Dies, meinte Schiller, würde dem Stücke vor der Arbeit den größten Glanz gegeben haben; aber nachdem daſſelbe angelegt und vollendet worden, würde nur ein fehlerhaftes, anſtößiges Quodlibet herauskommen, ähnlich einer Krähe mit Pfauenfedern. Die Charaktere wären zu aufgeklärt

und modern angelegt, und eben ſo wenig taugte der Dialog für jene Zeiten; es fehlte den Räubern ganz an jener Simplicität, die Göthe im Götz ſo ſchön gezeichnet hätte. Es würde ihnen ſonſt wie einem alten Holzſchnitte ergehen, welchen er in einer Ausgabe des Virgil gefunden, wo die Troer in Huſarenſtiefeln gekleidet geweſen, und König Agamemnon ein Paar Piſtolen in der Halfter ſtecken gehabt. Um einem Fehler gegen die Zeiten Friedrich's des Großen auszuweichen, würde er einen andern gegen jene alten Zeiten begangen haben. Alle Tiraden, große und kleine Züge wären nun einmal aus der gegenwärtigen Zeit entnommen.

So weit die äußere Entſtehungsgeſchichte unſers Drama's, und die Geſchichte der Kritik deſſelben. Wir gehen nun zur inneren Geſchichte über. Abermals müſſen wir uns in die Zeit des Aufenthalts des Dichters auf der Karlsſchule zurück verſetzen. Schiller ſtellte ſich öfters krank, um ſich beſonders ſolchen Unterrichtsſtunden zu entziehen, die ihn wegen ihrer Trockenheit und Leerheit langweilten. Als man dies merkte, gab man ihm aus derſelben Doctrin nur deſto ſtärkere Penſa auf, was ihn ſo ſehr empörte, daß er einſt dem Ueberbringer eines ſolchen Penſums, daſſelbe, nachdem er es zerriſſen, mit den Worten vor die Füße warf: „ich muß bei der Wahl meiner Studien den freien Willen haben.“ Wegen dieſer Willensäußerung wurde er degradirt. Schiller ſchrieb ſchon bald nach ſeiner Aufnahme in die Academie an ſeinen Freund Moſer, daß er den einmal feſtgeſetzten Unterricht mit anhören, prüfen und repetiren müßte; daß Briefe an ſeine Freunde zu ſchreiben, nicht im Schulreglement ſtände.

Wenn er ſehen könnte, wie er Kirſch's Lexicon neben ſich liegen hätte und das ihm beſtimmte Blatt beſchriebe, ſo würde er auf den erſten Anblick den ängſtlichen Briefſteller entdecken, der für dies geliebte Blatt einen nie geſehenen Schlupfwinkel in einem geiſtesarmen Wörterbuche ſuchte. Ein andermal ſchrieb er, der gute Freund möchte nur nicht glauben, daß er ſich dem albernen, im Sinne der Inſpectoren ehrwürdigen Schlendrian gefügt hätte; ſo lange er ſeinen Geiſt nur irgend frei haben würde, ließe er ſich nicht in ſolche Feſſeln ſchmiegen. Schon der Anblick der Sklaverei wäre dem freien Manne verhaßt, und er ſollte die Feſſeln dulden, die man ihm anlegen wollte? Nimmermehr! Er habe eine ganz andere Welt in ſeinem Herzen, als die wirkliche, er wiſſe nur Ideale, nicht was wirklich ſey.

Schiller pries die Freunde glücklich, die die Academie ſchon verlaſſen hätten und nun freie Menſchen wären. Denn er glaubte, daß nur noch außer der Academie der Wiſſenſchaft ein freies Feld offen ſey. Er dankte dem Himmel, daß in den Criminalgeſetzbüchern nicht auch neben der Strafe des Diebſtahls eine Pön auf Diebereien in allgemein wiſſenſchaftlichen Feldern geſetzt wäre; ſonſt würde er Armer, der ganz heterogene Wiſſenſchaften triebe, und manche verbotene Frucht naſchte, längſt mit Pranger und Halseiſen bedroht ſeyn. Er beneidete die Freunde, die bereits auf der Bühne der wirklichen Welt wären, wo gewiß ganz andere Decorationen, Souffleurs und Acteurs gefunden würden, als man ſie ſich in der Idealwelt vorſtellte. Er bat ſie um ihre Anſichten über die wirkliche Welt, denn Alles intereſſirte ihn, was freie, ſelbſtſtändige Männer ihm

von einer Laufbahn eröffneten, die er bald ſelbſt antreten ſollte. Er wünſchte nicht ganz von Erfahrungen entblößt in die Welt zu kommen; was er bisher von ihr gewußt, hätte er aus dem Handeln und Wandeln in derſelben gefolgert: worüber ihn die Geſchichte, dieſe treue Leiterin und Führerin auf ſeiner wiſſenſchaftlichen Laufbahn, mehr belehrt hätte, als alles unſentimentale Geſchwätz mancher Erzieher über Lebens- und Erfahrungsprincipien.

Schon in frühſter Jugend alſo war das Gemüth unſers Dichters von dem Gegenſatze eines Ideals gegen die wirkliche Welt erfüllt. In ſeinem Urtheil über die Räuber ſpricht er denſelben Gegenſatz als ein weſentliches Princip aus, im Muſeum vom Jahre 1784: „Ein ſeltſamer Mißverſtand der Natur hat mich in meinem Geburtsort zum Dichter verurtheilt. Neigung für Poeſie beleidigte die Geſetze des Inſtituts, in welchem ich erzogen worden, und lag nicht in dem Plane des Stifters. Mein Enthuſiasmus rang 8 Jahre lang mit der militäriſchen Regel; aber Leidenſchaft für die Poeſie iſt ſtark und feurig wie die erſte Liebe. Was ſie erſticken ſollte, fachte ſie an. Mein Herz ſchweifte in eine Idealwelt aus, um Verhältniſſen zu entfliehen, die mir eine Folter waren; ich blieb unbekannt mit der Welt und mit den Neigungen freier, ſich ſelbſt überlaſſener Menſchen. Die 400, die mich umgaben, waren ein einziges Geſchöpf, der treue Abguß eines und eben dieſes Modells, von welchem die plaſtiſche Natur ſich feierlichſt losſagte. Alle übrige Kraft des Willens war erſchlafft, indem eine einzige ſich convulſiviſch ſpannte; jede Eigenheit, jede Ausgelaſſenheit der tauſendfach ſpie-

lenden Natur ging in dem regelmäßigen Tempo der Ordnung verloren. Unbekannt mit dem ſchönen Geſchlecht, mit Menſchen und Menſchenſchickſal, mußte mein Pinſel nothwendig die mittlere Linie zwiſchen Engel und Teufel verfehlen. Ich ſchuf ein Ungeheuer, was zum Glück in der Welt nicht vorhanden war, dem ich nur deshalb Unſterblichkeit wünſchte, um das Beiſpiel einer Geburt zu verewigen, die der naturwidrige Beiſchlaf der Subordination und des Genius in die Welt geſetzt — die Räuber. Die ganze ſittliche Welt hat mich als einen Beleidiger der Majeſtät vorgefordert, meine Verantwortlichkeit mag das Clima ſeyn, worin das Stück geboren worden. Wenn von all den unzähligen Klageſchriften gegen daſſelbe auch nur eine treffen ſollte, ſo wäre es vielleicht die, daß ich mir anmaßte, zwei Jahre vorher Menſchen zu ſchildern, ehe mir nur einer begegnet war.“ Man ſieht, der Abſchluß von der wirklichen Welt zwang unſern Dichter, ſich eine eigne Welt in Gedanken zu bilden, und dieſe ſich der wirklichen Welt gegenüber ſchön auszumalen. Er ſchuf ſich eine Welt, wie ſie ſeyn ſoll, eine Idealwelt, viel beſſer, als die wirkliche Welt iſt.

Daß die blos äußerliche, ſinnliche Welt gegen die des Geiſtes und ſeiner Freiheit keine Wahrheit hat, liegt ſchon im Princip chriſtlich-romantiſcher Weltanſchauung. Indem die unmittelbare ſinnliche Wirklichkeit negirt iſt, entſteht eine andere, höhere Wirklichkeit, welche über die blos ſinnliche Welt hinaus liegt, und eben dadurch dieſe zum Schein herabſetzt; der Geiſt bildet ſich, der ſinnlichen und natürlichen Wirklichkeit gegenüber, ein Reich des Ideals. Um aber ſeinen Empfindungen und Vorſtellungen Daſein zu

geben, bedarf der Geiſt der ſinnlichen Wirklichkeit, mit welcher er doch zugleich in Zwieſpalt iſt. In ſeiner Darſtellung ſpricht ſich deshalb ſowohl die Entzweiung mit der ſinnlichen Welt aus, als die Einheit und Verſöhnung ſeiner in ſich ſelbſt.

Bei näherer Betrachtung zeigt ſich, daß es die chriſtliche Religion iſt, welche der romantiſchen Weltanſchauung zu Grunde liegt, und zwar als unmittelbarer, wahrer Glaube. Der Gegenſatz von Ideal und Wirklichkeit kommt urſprünglich daher. Aber die höchſte Abſtraction des Gegenſatzes machte ſich erſt im Verlaufe der Bildung nach dem ſiebenjährigen Kriege geltend. Der nordamerikaniſche Freiheitskrieg gab die Loſung und regte auch die alte Welt auf. Daß dieſe Freiheitsidee ebenfalls Schiller'n beſchäftigte, ſieht man aus einem Briefe an Frau v. Walzogen, den er fälſchlich von Hannover aus auf ſeiner Flucht datirte, um etwaige Nachforſchungen irrezuleiten. „Wenn", ſchreibt er, „Nordamerika frei wird, ſo iſt es ausgemacht, daß ich hingehe. In meinen Adern ſiedet etwas — ich möchte gerne in dieſer hölzernen Welt einige Sprünge machen, von denen man erzählen ſoll." Alles ſchwärmte damals für die Freiheit, beſonders die Jugend. Es fehlte nur noch der Jüngling, der dieſer Idee Geſtalt und Leben gab. Er blieb nicht aus, dieſer Jüngling, er traf es, der Zögling auf der Karlsſchule. Er ſchuf in Karl Moor den Helden eben des Ideals der Freiheit, welches die Jugend in ihrem Herzen trug. Es iſt ganz richtig, was Zelter an Göthe ſchreibt: „Die Räuber waren ein Stück, das mich eben ſo ſehr verwundete, als hoch erfreute. Wenn ich den Franz Moor verabſcheute, und dem alten Narren von Vater

was Unangenehmes gönnte, ſo war ich ſelber ein Karl Moor, wie wir jungen Leute alle, um aus jugendlicher Gemeinheit als Helden hervorzutreten.“ Die Räuber electriſirten die Zeit damals. Schiller ſagt: „unverdient und unverhofft kam mir der Enthuſiasmus aus entlegenen Provinzen entgegen, während man mir in meinem Geburtslande verbot, bei Strafe der Feſtung, zu ſchreiben.“ Die Freiheit und Schiller's Räuber wurden bei der Jugend faſt ſynonym. In Karl Moor erblickte Jeder ſich ſelbſt.

Eine Wiener Zeitſchrift: Eudämonia, betrachtete ſchon die Räuber als eine wirkliche Vorbereitung zur franzöſiſchen Revolution. Man kann ſie auch als einen Vorboten der Kantiſchen Philoſophie anſehen. Die Räuber ſind wirklich poetiſch, was die franzöſiſche Revolution politiſch, und die Kantiſche Kritik wiſſenſchaftlich geweſen iſt. Sie haben mit der franzöſiſchen Revolution gemein, daß ſie an die Stelle der Wirklichkeit ein Ideal der Freiheit ſetzen wollen; mit der Kantiſchen Kritik, daß ſie das Ideal der Freiheit in der Form ſelbſtbewußter Vernunft der ſinnlichen Welt gegenüber vorſtellen. Die Vorſtellung iſt folgende: Die Menſchen ſind Selbſtzweck und beziehen ſich als ſolche auf einander. Da dieſe Beziehung nun in der ſinnlichen Welt nicht ſtattfindet, ſo iſt ſie nur in Gedanken. Sie iſt ein Reich der Vernunft und Ideen, über die blos ſinnliche Welt hinaus, eine überſinnliche Welt, in der das Moralgeſetz, Vernunft und Freiheit herrſchen ſoll. Zu dieſem Geſetze hat die ſinnliche Welt, der überſinnlichen gegenüber, kein Verhältniß. Darum wird vorausgeſetzt und angenommen, daß jene der Idee und Vernunft un-

angemeſſen ſey und in ihr keine moraliſche Ordnung gefunden werde. Demnach iſt die moraliſche Weltordnung ein Ideal, welches nicht iſt, wie die ſinnliche Welt, ſondern erſt werden ſoll. Das Ideal ſoll verwirklicht werden, was aber nur in der ſinnlichen Welt geſchehen kann. Vernunft und Freiheit ſoll deshalb in die ſinnliche Welt hineingebracht, und die natürliche Welt in die überſinnliche hinübergeführt werden. Da aber die eine Welt nicht iſt, was die andere iſt, beide einander in Allem entgegen und zuwider ſind, ſo kommen ſie in Zwieſpalt und Colliſion, die in's Unendliche geht. Es mangelt wegen des feſt beſtimmten Unterſchiedes und Gegenſatzes an der Einſicht, daß die ſinnliche Welt ſelbſt eine Welt iſt, in welcher Vernunft und Ordnung herrſcht, daß der Menſch nicht blos in Gedanken, ſondern auch in der ſinnlichen Wirklichkeit vernünftig und frei iſt.

Es lag in der Bildung der Zeit, daß ſie zu dieſem Gegenſatze kommen mußte. Ohne die ſelbſtbewußte Scheidung und Trennung von der Welt iſt und weiß ſich der Menſch nicht wirklich frei. Die Freiheit iſt kein bloßes Vermögen des Menſchen, keine Zugabe zu andern Fähigkeiten, ſondern ſeine weſentliche Natur und Beſtimmung. Sie hängt auf's innigſte mit der Gewißheit ſeiner ſelbſt zuſammen. In dieſer Gewißheit iſt er ſich ſelbſt der allgemein vernünftige Inhalt und Gegenſtand. Sich frei der Welt gegenüber wiſſend, iſt die Reinheit des Denkens und Wollens auf ſeiner Seite. Auf Seiten der Welt iſt alle Fülle der Wirklichkeit und des Lebens. Er hat, auf dieſe ſich beziehend, den Trieb, den Gegenſatz zu überwinden; aber der Gegenſatz iſt unendlich. Der Menſch iſt in der Gewißheit

ſeiner ſelbſt, was er ſeyn ſoll, vernünftig und frei; nicht ſo die Welt, welche nicht iſt, wie ſie ſeyn ſoll, anders iſt. Als darum ihrem Begriffe und Zwecke nicht gemäß, iſt ſie die ſchlechte Welt, welcher gegenüber der Menſch ſich eine Welt denkt, wie ſie ſeyn ſoll. Dieſe wird deshalb das Ideal und zugleich der Maßſtab für jene. Der Menſch macht nun die Forderung, daß die Welt anders werde; ja er ſelbſt iſt es der ſie umbilden muß, weil er die Vernunft auf ſeiner Seite hat, es iſt ſeine Pflicht, ſie nicht zu laſſen, wie ſie iſt. Er muß ſie nach ſeiner Idealwelt, die für ihn die vernünftige iſt, ändern und beſſern wollen. So kommt er in Kampf mit der Welt, um der Vernunft und Ordnung willen.

Es konnte ſchwerlich einen geeignetern Boden geben, als die Karlsſchule war, dieſen tiefſten Wendepunkt des Geiſtes und ſeiner Freiheit poetiſch zu geſtalten. Der Druck auf der Anſtalt war nur die äußere Veranlaſſung. Die innere iſt die des Geiſtes und der Freiheit ſelbſt, die ſich unſerm Dichter für die Phantaſie geſtaltete. Es iſt eine weſentliche Forderung der Größe des Dichters, daß er ſich zum Gefäß macht, worin die Sache ſich concipirt. Er macht dieſe nicht, ſondern verſenkt und vergißt ſich in ihr; die Sache wird in ihm mächtig und geſtaltet ſich durch ihn. Sonſt wäre ſein Werk ein Machwerk, kein Kunſtwerk. Die Conception muß der Sache auch gemäß ſeyn, die hier die Freiheit des Geiſtes iſt. Dieſe iſt in der Abſtraction der Welt gegenüber die Willkühr, welche das Recht und die Ordnung in der Welt verletzt. Was ſind nun die, welche nicht anders, als im Kampfe mit der Welt gedacht werden können, deren Leben und Geſchäft es

iſt, den Einrichtungen und der Ordnung in der Welt feindlich zu begegnen? Sie ſind — Räuber. Nur eine Räuberbande vermag die Freiheit in ihrer höchſten Abſtraction auszudrücken und vor Augen zu ſtellen. Dazu kommt noch, daß die Räuber für die jugendliche Phantaſie wie gemacht ſind; die ſcheinbare Unabhängigkeit und Freiheit von den Verhältniſſen des Lebens, die Gefahren, die ſie zu beſtehen haben, die Kühnheit und der Muth, womit ſie denſelben Widerſtand leiſten, ſo lange es geht — Alles das flößt der Abſtraction und Willkühr Reſpect ein. Die Bande will das Geſetzloſe, will ſich aller Nothwendigkeit entziehen, ſonſt wäre ſie keine Bande. Darum muß ſie den lichten Tag meiden, in Wäldern und Schluchten ſich verbergen. Sie geht nicht frei umher. Zwar ſingt ſie das Lied: „Ein freies Leben führen wir," wähnend, die Willkühr ſey die Freiheit, aber ſie iſt nicht wirklich frei, ſondern vogelfrei. Ja ſie kann nicht einmal ſich ſelbſt der Macht des Geſetzes und der Ordnung erwehren. Obwohl ſie in der Ungeſetzlichkeit lebt, in der Unordnung, muß doch Ordnung und Geſetz ſeyn, ſie muß einen — Hauptmann haben. Sonſt würde ſie ſich durch ſich ſelbſt zu Grunde richten. Alſo ſelbſt die Bande hat einen Willen nöthig, der ihre Willkühr bricht, was der factiſche Beweis iſt, daß gar kein Menſchenleben ohne Ordnung und Geſetz ſeyn und beſtehen kann. Der Räuber Roller ſagt: „ohne den Moor ſind wir Leib ohne Seele."

Sollte aber wirklich ein Räuber, ein Räuberhauptmann eine poetiſche Figur ſeyn können? Als ſolcher gewiß nicht. Das ganze Schauſpiel wäre verfehlt, wenn Karl Moor weiter nichts wäre, als ein Räuber-

hauptmann. Zwar iſt der Hauptmann der Bande von dieſer ſelbſt zu unterſcheiden, iſt nicht, wie die andern Räuber, perſonificirte Willkühr, ſondern iſt wirklicher Wille für ſie, Geſetz und Nothwendigkeit; aber er erkennt die Willkühr noch an. In der Welt iſt dagegen die Willkühr vom Geſetz negirt, iſt das Geſetz der Wille eines Jeden. Im Räuberhauptmann ſind Willkühr und Geſetz oder wirklicher Wille ſeltſam beiſammen; darum die nicht ungewöhnliche Erſcheinung, daß der Hauptmann einer Bande bei aller Rohheit und Wildheit noch etwas Edles hat, welches den andern Räubern abgeht. Wegen des Widerſpruchs zwiſchen Willkühr und Geſetz, der im Räuberhauptmann nicht gelöſt iſt, iſt derſelbe eine wenig poetiſche Figur; aber es liegt in ihm die Möglichkeit eines höheren Intereſſes. Da ſein Wille Geſetz iſt für die Bande, iſt ihm Ordnung und Geſetz nicht fremd; er hält vielmehr Ordnung und gibt Geſetze. Wie ſollte doch ein Räuberhauptmann ſich über ſein gemeines Handwerk, und damit ſich über ſich ſelbſt erheben können? Dadurch allein, daß er mit der Welt im Kampfe ſteht; nicht blos der Bande, ſondern der Welt ſelbſt Geſetze geben will, und glaubt, daß in der Welt keine Ordnung ſey, daß Recht und Geſetz nicht in derſelben herrſchen. So iſt der Räuberhauptmann nicht der Zweck, ſondern blos das Mittel. Auch wird Karl Moor Räuberhauptmann, um Recht und Geſetz in der Welt gegen dieſe zu vertheidigen und zu ſchützen. Er iſt der edle Menſch, der Tugendheld, deſſen Herz für das Wohl der ganzen Welt ſchlägt, und Alles daran ſetzt, ſein Ideal der Vernunft und Freiheit in der Welt zu verwirklichen. Die Abſtraction der Freiheit kann

iſt, den Einrichtungen und der Ordnung in der Welt feindlich zu begegnen? Sie ſind — Räuber. Nur eine Räuberbande vermag die Freiheit in ihrer höchſten Abſtraction auszudrücken und vor Augen zu ſtellen. Dazu kommt noch, daß die Räuber für die jugendliche Phantaſie wie gemacht ſind; die ſcheinbare Unabhängigkeit und Freiheit von den Verhältniſſen des Lebens, die Gefahren, die ſie zu beſtehen haben, die Kühnheit und der Muth, womit ſie denſelben Widerſtand leiſten, ſo lange es geht — Alles das flößt der Abſtraction und Willkühr Reſpect ein. Die Bande will das Geſetzloſe, will ſich aller Nothwendigkeit entziehen, ſonſt wäre ſie keine Bande. Darum muß ſie den lichten Tag meiden, in Wäldern und Schluchten ſich verbergen. Sie geht nicht frei umher. Zwar ſingt ſie das Lied: „Ein freies Leben führen wir," wähnend, die Willkühr ſey die Freiheit, aber ſie iſt nicht wirklich frei, ſondern vogelfrei. Ja ſie kann nicht einmal ſich ſelbſt der Macht des Geſetzes und der Ordnung erwehren. Obwohl ſie in der Ungeſetzlichkeit lebt, in der Unordnung, muß doch Ordnung und Geſetz ſeyn, ſie muß einen — Hauptmann haben. Sonſt würde ſie ſich durch ſich ſelbſt zu Grunde richten. Alſo ſelbſt die Bande hat einen Willen nöthig, der ihre Willkühr bricht, was der factiſche Beweis iſt, daß gar kein Menſchenleben ohne Ordnung und Geſetz ſeyn und beſtehen kann. Der Räuber Roller ſagt: „ohne den Moor ſind wir Leib ohne Seele."

Sollte aber wirklich ein Räuber, ein Räuberhauptmann eine poetiſche Figur ſeyn können? Als ſolcher gewiß nicht. Das ganze Schauſpiel wäre verfehlt, wenn Karl Moor weiter nichts wäre, als ein Räuber-

hauptmann. Zwar iſt der Hauptmann der Bande von dieſer ſelbſt zu unterſcheiden, iſt nicht, wie die andern Räuber, perſonificirte Willkühr, ſondern iſt wirklicher Wille für ſie, Geſetz und Nothwendigkeit; aber er erkennt die Willkühr noch an. In der Welt iſt dagegen die Willkühr vom Geſetz negirt, iſt das Geſetz der Wille eines Jeden. Im Räuberhauptmann ſind Willkühr und Geſetz oder wirklicher Wille ſeltſam beiſammen; darum die nicht ungewöhnliche Erſcheinung, daß der Hauptmann einer Bande bei aller Rohheit und Wildheit noch etwas Edles hat, welches den andern Räubern abgeht. Wegen des Widerſpruchs zwiſchen Willkühr und Geſetz, der im Räuberhauptmann nicht gelöſt iſt, iſt derſelbe eine wenig poetiſche Figur; aber es liegt in ihm die Möglichkeit eines höheren Intereſſes. Da ſein Wille Geſetz iſt für die Bande, iſt ihm Ordnung und Geſetz nicht fremd; er hält vielmehr Ordnung und gibt Geſetze. Wie ſollte doch ein Räuberhauptmann ſich über ſein gemeines Handwerk, und damit ſich über ſich ſelbſt erheben können? Dadurch allein, daß er mit der Welt im Kampfe ſteht; nicht blos der Bande, ſondern der Welt ſelbſt Geſetze geben will, und glaubt, daß in der Welt keine Ordnung ſey, daß Recht und Geſetz nicht in derſelben herrſchen. So iſt der Räuberhauptmann nicht der Zweck, ſondern blos das Mittel. Auch wird Karl Moor Räuberhauptmann, um Recht und Geſetz in der Welt gegen dieſe zu vertheidigen und zu ſchützen. Er iſt der edle Menſch, der Tugendheld, deſſen Herz für das Wohl der ganzen Welt ſchlägt, und Alles daran ſetzt, ſein Ideal der Vernunft und Freiheit in der Welt zu verwirklichen. Die Abſtraction der Freiheit kann

keine ſchönere Figur und Geſtalt für die Phantaſie erzeugen, als ein Räuberhauptmann iſt, der die Welt reformiren will, und von Begierde glüht, ſie zur moraliſchen Weltordnung zu erheben. Ganz beſonders gilt von Karl Moor, was Göthe an Zelter ſchreibt, daß Schiller nichts Gemeines berühren konnte, ohne es zu veredeln.

Erkennt man dies höhere Intereſſe in den Räubern nicht, ſo kann man, wie Hoffmeiſter, auf den Gedanken kommen, das ganze Stück aus dem blos ſocialen Mißbehagen des Dichters und ſeiner Ueberworfenheit mit den Weltverhältniſſen zu erklären. Die Räuber mit ihrem Hauptmann ſind dann nur ein wildes, ausgeworfenes Geſchlecht, das planlos gegen die menſchliche Geſellſchaft ankämpft. Und dieſe, die Geſellſchaft, iſt eben ſo ſchlecht, nichts als ein kranker, fauler Körper. Die Räuber werden dann allein durch den verdorbenen Weltzuſtand zu Verbrechen gedrängt, und führen nur außerhalb der Geſellſchaft fort, was innerhalb derſelben begonnen wurde. Einer ſo verſunkenen bürgerlichen Welt iſt das Leben der Räuber und Mörder dann weit vorzuziehen. So ſtrebe das Stück, meint Hoffmeiſter, ſeiner ganzen Tendenz nach, einer Aufgabe entgegen, die in dem Stück ſelbſt nicht erfüllt ſey. Die Räuber erforderten einen zweiten Theil, worin ſich die Differenz harmoniſch aufzulöſen habe.

In ſolcher Betrachtung wird der wahre Kern des Schauſpiels gar nicht berührt, ja nicht einmal geahnt. Als die Moral des Stücks bei ſo Vielen Anſtoß erregte, wollte Schiller wirklich einen zweiten Theil der Räuber ſchreiben, eine völlige Apologie des erſten Theils, in welchem alle Immoralität ſich in die erhabenſte Moral auflöſen

ſollte. Zum Glück iſt dieſer zweite Theil gar nicht zu Stande gekommen. In dem erſten Theil iſt ſchon Moral genug, ja nichts als Moral, indem darin das ganze abſtracte Moralgeſetz, das Sollen das Princip iſt. Die Moral kann poetiſch und tragiſch nicht anders intereſſiren, als wie ſie in dieſem erſten und letzten Theile dargeſtellt iſt. Es iſt darin das Moralprincip in ſeiner ganzen Blöße, in ſeiner ganzen Abſtraction und Einſeitigkeit dargeſtellt, im Widerſpruch mit der wirklichen Vernunft, die nicht wie jenes Princip blos ſeyn ſoll, ſondern iſt. Schiller ſagt ſelbſt, daß der Denker im Stück ſchon Moral genug finden werde, man es aber Halbdenkern und äſthetiſchen Maulaffen kühn confisciren dürfe. Die Abſtraction des Inhalts läßt ſich nicht wohl anders darſtellen; in dieſem Sinne ſind die Räuber unverbeſſerlich.

Oben iſt ſchon des Verhältniſſes der Räuber zu der franzöſiſchen Revolution und der kantiſchen Kritik Erwähnung geſchehen. Und ſelbſt hiſtoriſch hat Robespierre mit Karl Moor große Aehnlichkeit. Von dem Kreiſe der Männer und Frauen, die ihn umgaben, wurde Robespierre ein göttlicher, ein über die Menſchheit hinausragender Mann genannt. Laponnerage, der Herausgeber der Memoiren der Charlotte Robespierre, hielt noch am 3. Auguſt 1834 eine Rede am Grabe dieſer Schweſter Robespierre's, worin er dieſen groß und bewundernswürdig für alle Zeiten nannte, weil ſein Eifer für das Wohl der Menſchheit rein und unwandelbar geweſen. Auch wurde Robespierre zu ſeiner Zeit wirklich von einem großen Theil des Volkes wegen ſeines einfachen, ſtillen Lebens als ein Mann betrachtet, der die reinſte Abſicht und den beſten Willen habe. Es iſt merkwürdig

genug, daß er nach dem Kampf des Berges mit den Girondiſten, bei Einführung der Conſtitution von 1793, als die Grundlagen derſelben die Moral, die Vernunft und Tugend angibt, und die Größe des Menſchen. Dieſe Grundſätze führte er mit Gewalt ein, und bezeichnete ausdrücklich als das Mittel, Vernunft und Tugend in die Welt zu bringen, den Schrecken. Was er für moraliſch gut und vernünftig hielt, war das höchſte Unrecht, welches unzähligen Menſchen Tod und Verderben brachte.

Schiller erklärt ſich ſelbſt gegen den Vorwurf, daß er Räuber auf's Theater gebracht habe. Zwar ſollte mehr Anſtand und Milderung im Stücke herrſchen: Laokoon könnte in der Natur aus Schmerz laut brüllen, in der anſchaulichen Kunſt erlaubte man ihm nur eine leidende Miene. Man ſollte aber bedenken, daß er Räuber geſchildert hätte, und Räuber beſcheiden ſchildern, wäre ein Verſehen gegen die Natur geweſen. Rouſſeau rühmte am Plutarch, daß er zum Vorwurf ſeiner Schilderung erhabene Verbrecher gewählt habe. Solche bedürften eben ſo viel Geiſteskraft, als Tugendhafte, und die Empfindung des Abſcheus vertrüge ſich nicht ſelten mit Antheil und Bewunderung. Es fände ſich nach der reinſten Maral in dem Schickſale des Tugendhaften kein Knoten, kein Labyrinth, ſeine Thaten lenkten ſich zu voraus bekannten Zielen, die bei den weniger Tugendhaften ſich durch krumme Mäander ſchlängelten. Aber gerade dies wäre ein Umſtand, welcher in der dramatiſchen Kunſt Alles ausmachte. Außerdem, daß die hitzigſten Angriffe und Kabalen des Laſters nur Binſengeflechte wären gegen die ſiegende Tugend, und wir uns

ſo gerne auf die Seite der Verlierer ſchlügen, ein Kunſtgriff, wodurch Milton, der Panegyriker der Hölle, ſelbſt den zartfühlendſten Leſer einige Augenblicke zum gefallenen Engel machte, könnte man die Tugend in keinem triumphirenderen Glanze zeigen, als wenn ſie in die Intriguen des Laſters verwickelt, durch dieſe Schattenſeite nur noch mehr gehoben würde. Denn es gäbe nichts Intereſſanteres in der moraliſch-äſthetiſchen Natur, als wenn Tugend und Laſter ſich aneinander rieben. Er wüßte nicht, wie es zuginge, daß wir denjenigen, welche die Welt ausſtieße, unſere Thränen in die Wüſte nachtrügen; daß wir uns lieber mit Eruſoe auf der menſchenverlaſſenen Inſel einniſteten, als im drängendſten Gewühle der Welt mitſchwimmen wollten. Dies wäre es, was uns in den Räubern an den unmoraliſchen Gaunerhorden intereſſirte. Das eigenthümliche Corpus, was ſie der bürgerlichen Geſellſchaft gegenüber formirten, ſeine Beſchränkungen, ſeine Gebrechen, ſeine Gefahren, alles das lockte uns näher zu ihnen; aus einer unmerkbaren Grundneigung der Seele zum Gleichgewicht, meinten wir durch unſern Beitritt, was auch zugleich unſerm Stolze ſchmeichelte, ihre leichte unmoraliſche Schale ſo lange beſchweren zu müſſen, bis ſie waagerecht mit der Gerechtigkeit ſtände. Je entfernter ihr Zuſammenhang mit der Welt wäre, deſto größeren Antheil hätte unſer Herz an ihnen. Ein Menſch, an den ſich die ganze Welt knüpfte, der ſich wiederum an die ganze Welt klammerte, wäre ein Fremdling für unſer Herz. In eine Republik würden wir eingeführt, worauf unſere Aufmerkſamkeit weilte, als auf etwas Außergewöhnlichem. Wir hätten eine ſo ziemlich voll-

ſtändige Oeconomie der ungeheuerſten Menſchenverirrung vor Augen, ſelbſt ihre Quellen wären aufgedeckt, ihre Reſſorts angegeben, ihre Kataſtrophe entfaltet. Wir würden allerdings vor dem kühnen Gemälde ſittlicher Häßlichkeit zurücktreten, wenn nicht der Dichter durch etliche Pinſelſtriche Menſchlichkeit und Erhabenheit hinein gebracht hätte. Wir wären geneigter, den Stempel der Gottheit aus den Grimaſſen des Laſters herauszuleſen, als in einem regelmäßigen Gemälde zu bewundern; eine Roſe in ſandiger Wüſte entzückte uns mehr, als ein ganzer Hain von Roſen in heſperiſchen Gärten. Wir erhöben bei Verbrechern, welchen als Idealen moraliſcher Häßlichkeit die Menſchheit abgeriſſen, ſchon einen geringeren Grad von Bosheit zur Tugend, wie wir im Gegentheil all unſern Witz aufböten, Flecken im Glanze eines Heiligen aufzudecken. Kraft eines ewigen Hanges zögen wir, um alles in dem Kreiſe unſerer Sympathie zu verſammeln, Teufel zu uns empor, und Engel herunter. Noch einen zweiten Kunſtgriff benutzte der Dichter, indem er dem weltverworfenen Sünder einen ſchleichenden entgegenſetzte, welcher ſeine ſcheußlichen Verbrechen mit günſtigerem Erfolge, und weniger Schande und Verfolgung vollbrächte. Auf dieſe Art legten wir nach unſerer ſtrengen Gerechtigkeitsliebe mehr Schuld in die Schale des Begünſtigten, und verminderten ſie in der Schale des Beſtraften. Der erſte wäre um ſo viel ſchwärzer, als er glücklicher, der zweite um ſo viel beſſer, als er unglücklicher ſey. Endlich wäre der fürchterliche Verbrecher und Mordbrenner durch eine einzige Empfindung mit tauſend Fäden an unſer Herz geknüpft: er liebe und werde wieder geliebt.

Betrachten wir die handelnden Perſonen näher. Der alte Moor, Karl, Franz und Amalia ſind die Hauptperſonen. Sie leben alle in einer Idealwelt, in welcher ſie ſich auf einander beziehen. Die einzige Figur, welche einen Anſtrich von Wirklichkeit hat, iſt der alte Daniel. Ein Charakter, wie Karl Moor, wäre ohne die andern Perſonen tragiſch unmöglich, und umgekehrt. Sie ſind deshalb aus dem innern Verhältniß, was ſie zu einander haben, abzuleiten.

Karl Moor, der Haupthelb, macht billig den Anfang. In Karl Moor ſtellt Schiller ſich ſelbſt vor, in dieſer Heldengeſtalt hat ſich ſein jugendliches Gemüth individualiſirt. Die erſt Libertiner ſind, und dann Räuber, ſtellen gewiß ſeine Freunde und Genoſſen vor, jenes poetiſche Freicorps, in deſſen Mitte ſich der Dichter ſo wohl gefiel. Paſtor Moſer wird derſelbe Moſer ſeyn, der ſein erſter Lehrer war. Karl Moor lieſt, wie Schiller, im Plutarch von großen Menſchen, und ſpottet über die Buben, die über die Siege des Scipio greinen, weil ſie ſie exponiren müſſen, die die Unſterblichkeit der alten Helden in Bücherriemen fortſchleppen. Er iſt empört über die Kraft- und Thatloſigkeit des Zeitalters, über die Philologen, die die Helden des Alterthums mit Commentationen ſchinden, und über die franzöſiſchen Tragödien, in denen die Helden mit Drahtfäden von hinten gezogen würden. Sein Geiſt dürſtet nach Thaten, ſein Athem nach Freiheit. Er ſoll ſeinen Leib preſſen in eine Schnürbruſt, und ſeinen Willen ſchnüren in Geſetze! Das Geſetz, ſagt er zu ſich ſelbſt, hat noch keinen großen Mann gebildet, aber die Freiheit brütet Koloſſe und Extremitäten aus. Karl

Moor hat die Groß-Mann-Sucht, was eine nothwendige Folge ſeines Unternehmens iſt, die Welt ändern und beſſern zu wollen. Er macht ſich nicht nur ein Ideal von der Welt, ſondern auch von einem Manne, wie er ſeyn ſoll. Dieſem Ideale ſtrebt er nach. Karl Moor hat auch alle Anlagen zum großen Mann, iſt für jeden Reiz, für jede Schönheit empfänglich; ſein Gefühl iſt reich, und offen ſein Gemüth, in ſeinem Auge ſpiegelt ſich die Seele. Er hat einen unüberwindlichen Starrſinn, iſt voll Muth und Ehrgeiz, Eigenſchaften, ohne die ein großer Mann nicht ſeyn kann. Die Groß-Mann-Sucht verläßt ihn ſelbſt dann nicht, als er zur Einſicht über ſeine Verirrung kommt. Richtig und wahr ſagt einer von den Räubern: „Laß ihn hinfahren! Es iſt die Groß-Mann-Sucht. Er will ſein Leben an eitle Bewunderung ſetzen.“

Karl war in Leipzig auf der Univerſität leichtſinnig, zeigt aber Reue und hofft von der väterlichen Liebe, daß dieſe ihm verzeihen werde. Die Liebe iſt ja weſentlich Verzeihung. Als er deshalb Franzens Brief erhält, verzweifelt er an aller Liebe. „Menſchen, Menſchen!“ ruft er aus, „falſche, heuchleriſche Krokodilbrut. — Bosheit hab' ich dulden gelernt, kann dazu lächeln, wenn mein erboster Feind mir mein eigen Herzblut zutrinkt — aber wenn Vaterliebe zur Megäre wird; o ſo fange Feuer, männliche Gelaſſenheit! verwilde zum Tiger, ſanftmüthiges Lamm! und jede Faſer recke ſich auf zum Grimm und Verderben! — Iſt das Vatertreue? Iſt das Liebe für Liebe? — Reue, und keine Gnade! — Vertrauen, unüberwindliche Zuverſicht, und kein Erbarmen! — O, daß ich durch die ganze Natur das Horn des Aufruhrs bla-

ſen könnte, Luft, Erde und Meer wider das Hyänengezücht in's Treffen zu führen! — Ich hab' ihn ſo unausſprechlich geliebt! ſo liebte kein Sohn; ich hätte tauſend Leben für ihn — Ha! wer mir jetzt ein Schwerdt in die Hand gäbe, dieſer Otternbrut eine brennende Wunde zu verſetzen! wer mir ſagte, wo ich das Herz ihres Lebens erzielen, zermalmen, zernichten — Er ſey mein Freund, mein Engel, mein Gott — ich will ihn anbeten!" Dieſe Freunde wollen die Räuber ſeyn, und er wird ihr Hauptmann. Weil er ſich in ſeiner Kindesliebe verletzt fühlt, iſt ſein Gemüth über die Welt empört, und glaubt nun, daß in der Welt keine Liebe und nichts Gutes mehr ſey. Zu ſeiner Begierde, die Welt nach ſeinem Ideale umgeſtalten zu wollen, geſellt ſich noch der Haß und die Rache. Wiedervergeltung iſt mein Handwerk, ſagt er, Rache mein Gewerbe. Er ſieht die Räuber als elende Werkzeuge ſeiner Pläne an, verächtlich, wie der Strick in der Hand des Henkers, nennt ſie Diebe, die ſich nur nicht ſchmeicheln ſollen, als Helden zu fallen. Aber ſie ſind ſeine Werkzeuge nur, indem ſie Räuber und Diebe ſind; dies bringt ihn auch zum Bewußtſein über ſich ſelbſt und über das Unrecht, was er der Welt zugefügt. Er, der Tugendheld, der edle Menſch, muß ſich geſtehen, daß er nicht der Mann iſt, das Racheſchwerdt des oberen Tribunals zu regieren. In den Anblick der untergehenden Sonne verloren, ruft er aus: ſo ſtirbt der Held! darin ſein Gemüth und Schickſal anſchauend denkt er an ſeine Jugendzeit zurück, da er nicht ſchlafen konnte, wenn er ſein Nachtgebet vergeſſen; er ſpricht tief gerührt zu ſich ſelbſt: „Die Welt iſt ſo ſchön, die Erde ſo herr-

lich — und ich ſo häßlich auf dieſer ſchönen Welt, ein Ungeheuer auf dieſer Erde.“ Verſöhnlich und verzeihlich gegen ſeinen Bruder in Betreff alles deſſen, was er ihm Uebles gethan hat, lodert doch ſein ganzer Zorn, ſeine ganze Rache auf, als er die an ſeinem Vater verübte Schandthat erfährt. Die Räuber, die er anführt, ſind Diebe und Mörder, aber doch keine Vatermörder, wie ſein Bruder. Der Segen des alten Moor macht aber das Rachegefühl verſchwinden, der Kuß des Vaters erweckt in ihm wieder das Gefühl der Verſöhnung. Mit der Liebe Amalia's kehrt vollends Ruhe und Friede in ſein Gemüth ein. Da er Amalien nicht laſſen will, mahnen ihn die Räuber an die böhmiſchen Wälder, nennen ihn, weil er ihnen Treue zugeſchworen, meineidig, und verlangen Opfer um Opfer, Amalia für die Bande. Sie fordern von ihm, als ihrem Hauptmann, Treue ſeiner Liebe gegenüber. Es iſt kein Ausweg: gibt er die Bande auf, iſt er doch geächtet, denn ein Preis iſt auf ſeinen Kopf geſetzt, und wenn er Amalia läßt, will dieſe ſich ſelbſt tödten. Er bringt, um den Widerſpruch zu löſen, Beide zum Opfer, und ſich ſelbſt dazu: „O über mich Narren, der ich wähnte, die Welt durch Greuel zu verſchönern, und die Geſetze durch Geſetzloſigkeit aufrecht zu halten! Ich nannte es Rache und Recht — Ich maßte mich an, o Vorſicht, die Scharten deines Schwertes auszuwetzen und deine Parteilichkeiten gut zu machen — aber — o eitle Kinderei — da ſteh' ich am Rande eines entſetzlichen Lebens, und erfahre nun mit Zähnklappern und Heulen, daß zwei Menſchen, wie ich, den ganzen Bau der ſittlichen Welt zu Grunde richten würden. Gnade — Gnade dem

Knaben, der Dir vorgreifen wollte — Dein eigen allein iſt die Rache. Du bedarfſt nicht des Menſchen Hand. Freilich ſteht's nun in meiner Macht nicht mehr, die Vergangenheit einzuholen — Was ich geſtürzt habe, ſteht ewig niemals mehr auf — Aber noch bleibt mir etwas übrig, womit ich die beleidigten Geſetze verſöhnen und die mißhandelte Ordnung wiederum heilen kann. Sie bedarf eines Opfers, das ihre unverletzbare Majeſtät vor der ganzen Menſchheit entfaltet — dieſes Opfer bin ich ſelbſt. Ich ſelbſt muß für ſie des Todes ſterben."

Schiller ſelbſt ſagt von Karl Moor, daß dieſer ſeltene Menſch ſeine Grundzüge dem Plutarch verdanke, und dem Räuber Roque in Don Quixote. Dieſe Grundzüge wären nach Shakſpeareſcher Manier in einem neuen, wahren und harmoniſchen Charakter unter ſich amalgamirt. Die gräßlichſten ſeiner Verbrechen wären weniger die Wirkung bösartiger Leidenſchaften, als des zerrütteten Syſtems der guten. Karl Moor wäre kein Dieb, aber ein Mörder, kein Schurke, aber ein Ungeheuer. Indem er eine Stadt dem Verderben Preis gäbe, umfaßte er den Räuber Roller mit ungeheuerm Enthuſiasmus; weil er Amalien zu feurig liebte, um ſie verlaſſen zu können, ermordete er ſie; weil er zu edel dächte, um ein Sklave der Menſchen zu ſeyn, werde er ihr Verderber; jede niedrige Leidenſchaft wäre ihm fremd. Die Erbitterung gegen den vermeinten unzärtlichen Vater artete in einen Univerſalhaß aus gegen das ganze Menſchengeſchlecht. Er wäre zu groß für die kleine Neigung niederer Seelen, Gefährten im Laſter und Elend zu haben. Dieſe Hoheit der Empfindungen begleitete ein unüberwindlicher Heldenmuth, und eine

erſtaunenswerthe Gegenwart des Geiſtes. Man erblickte ihn, umzingelt in den böhmiſchen Wäldern, wie er ſich aus der Verzweiflung ſeiner Wenigen eine Armee erwerbe — den großen Mann vollendete ein unerſättlicher Durſt nach Verbeſſerung, und eine raſtloſe Thätigkeit des Geiſtes. Welches drängende Chaos von Ideen wohnte in dem Kopf, der eine Wüſte forderte, ſich zu ſammeln, und eine Ewigkeit, ſie zu entwickeln! Das Auge wurzelte in dem erhabenen armen Sünder, wenn ſchon lange der Vorhang gefallen wäre, er ginge auf wie ein Meteor, und ſchwände, wie die ſinkende Sonne. Karl Moor wäre ein Geiſt, den das äußerſte Laſter nur reizte um der Größe willen, die ihm anhänge, um der Gefahren willen, die es begleiteten. Ein merkwürdiger, wichtiger Menſch, ausgeſtattet mit aller Kraft, nach der Richtung, die dieſe bekomme, entweder ein Brutus oder ein Catilina zu werden. Unglückliche Conjuncturen entſchieden für das Zweite, und erſt am Ende einer ungeheuren Verirrung gelangte er zum Erſten. Falſche Begriffe von Thätigkeit und Einfluß, Fülle von Kraft, die alle Geſetze überſprudelte, mußten ſich an körperlichen Verhältniſſen zerſchlagen, und zu dieſen enthuſiaſtiſchen Träumen von Größe und Wirkſamkeit durfte ſich nur eine Bitterkeit gegen die unidealiſche Welt geſellen, ſo war der ſeltſame Don Quixote fertig, den wir im Räuber Moor verabſcheuen und lieben, bewundern und bedauern.

Karl Moor iſt als der Ideal- und Tugendheld nicht nur der Held des Stücks, ſondern auch das Ideal der andern handelnden Perſonen. Der alte Moor liebt Karln nicht blos als ſeinen Sohn, ſondern liebt ſein

Ideal in ihm. Er ſagt: die Eigenſchaften meines Karls werden ihn zu einem warmen Freunde eines Freundes machen, zu einem trefflichen Bürger, zu einem großen, großen Manne. Der alte Moor hat die Groß-Vater-Sucht. Er liebt beide Söhne, aber nicht mit gleicher Liebe, liebt den einen Sohn mehr als den andern. Er liebt ſeinen Sohn Karl über Alles. Dieſe eitle Vorliebe erzeugt Abneigung und Haß in der Seele Franzens, des andern Sohnes. Die Vorliebe des alten Moor iſt ſeine Schuld. Deshalb wird ſie die Veranlaſſung, daß Karl Räuberhauptmann wird, und Franz ihn verderben will. Der alte Moor iſt ein guter, aber ſchwacher Vater. Er bittet väterlich für ſeinen Sohn Franz, obwohl er weiß, wie ſchrecklich und unnatürlich dieſer an ihm gehandelt hat. Er ſagt zu Karl am Thurm: „Verfluch ihn nicht! — Das hat mein Sohn Franz gethan" und ruft, als Karl den Räubern den Befehl gegeben hat, Franzen zu greifen: „Verzeihung ſey ſeine Strafe — meine Rache verdoppelte Liebe. — Erbarmung, o Erbarmung! Jetzt wird mein Kind gerichtet! Ich habe einen Sohn gequält, und ein Sohn mußte mich wieder quälen." Der alte Moor liebt aber auch ſeine Ehre und die Ehre ſeines Hauſes, die dadurch auf's Höchſte verletzt iſt, daß Karl Räuberhauptmann geworden. Er ſtirbt vor Schreck und Verzweiflung, als ſein Sohn ſich als Hauptmann einer Bande zu erkennen gibt.

Schiller war mit dem alten Moor weniger zufrieden, als mit den andern handelnden Perſonen. Zärtlich und ſchwach ſollte er ſeyn, und wäre klagend und kindiſch. Die Erfindungen Franzens, die an ſich plump und vermeſſen genug wären, glaubte er gar zu einfältig. Um

Franzen zum Ziel gelangen zu laſſen, käme ein ſolcher Charakter freilich ſehr zu ſtatten. Warum habe der Vater nicht mehr Witz, um die Intriguen des Sohnes zu verfeinern? Es ſchiene zwar, daß Franz ſeinen Vater durchaus gekannt, und deshalb für unnöthig gehalten habe, ſeine ganze Klugheit an ihm zu verſchwenden; doch verſpreche ſein Kopf mehr, als ſeine Intriguen erfüllten, welche abenteuerlich, grob und romanhaft wären. Es miſchte ſich ſo in das Bedauern über den Vater ein gewiſſes, verachtendes Achſelzucken, das ſein Intereſſe um Vieles ſchwächte. Eine gewiſſe Paſſivität des Beleidigten erhitzte zwar unſern Grimm gegen den Beleidiger mehr, als eine Selbſtthätigkeit des erſtern, aber es gehörte doch immer ein Grad von Hochachtung dazu, um uns für ihn zu intereſſiren — und wenn dieſe Hochachtung nicht auf intellectuelle Vollkommenheiten ginge, worauf dann ſonſt? Auf die moraliſchen? Man wüßte aber, wie genau ſich dieſe letztern mit den erſtern amalgamiren müßten, um anziehend zu ſeyn. Der alte Moor wäre überdies mehr Betſchweſter, als Geiſt, indem er ſeine religiöſen Sprüche aus der Bibel herzubeten ſchiene. Freilich würde mit dem armen Alten doch gar zu tyranniſch verfahren, wenn er auch dem zweiten Acte entronnen wäre, hätte er doch durch das Schwert des vierten fallen ſollen.

Franz hat nicht, wie ſein Bruder Karl, die Leidenſchaft der Groß-Mann-Sucht, ſondern der Selbſtſucht und der daraus ſich erzeugenden Hab- und Herrſchſucht. Sein Ideal iſt als natürliches Individuum er ſelbſt. Karl will doch das Vernünftige und Wahre, das Rechte und Gute, ja kämpft für daſſelbe. Franz räſonnirt

dagegen das wenige Gute, was er noch im Herzen hat, vollends hinweg. Er trennt, indem er Alles auf ſich ſelbſt bezieht und den Geiſt verläugnet, Leib und Seele von einander. Er iſt ungehalten darüber, daß die Natur ihn ſo mißgeſtaltet geſchaffen hat, mit einer Lappländernaſe, mit dem Mohrenmaul, mit den Hottentottenaugen. Weil ſie ihm nichts gegeben, ſoll es ſeine Sache ſeyn, wozu er ſich machen will. Jeder, ſagt er, hat gleiches Recht zum Größten und Kleinſten. Das Recht wohnt bei'm Ueberwältiger, und die Schranken unſerer Kraft ſind unſere Geſetze. Ehrlicher Name, Gewiſſen — Dinge, Narren in Reſpect zu halten, und den Pöbel, damit die Geſcheidten es deſto bequemer haben. So wird ihm ſein „Selbſt", das leere Ich der Inhalt, mit blos natürlichen Trieben ſich erfüllend. Er ſtrebt in natürlicher Selbſtſucht der Begierde, ſeinen Gegenſtand nur zu verzehren. „Ich will Alles ausrotten, was mich einſchränkt, daß ich nicht Herr bin."

Karl und Franz haben die Abſtraction des Selbſtes mit einander gemein; aber die Erfüllung, der Inhalt iſt ein anderer. Indem Karl das Rechte und Wahre denkt, erkennt er es als das Vernünftige an, es ſoll ſeyn; aber Franz denkt, daß es nicht ſeyn ſoll. Beide reflectiren, Karl als reines, Franz als natürliches Selbſt. Franz iſt kein Held, wie Karl, ſondern iſt feig. Sein Handeln iſt nicht geradezu, iſt nicht feſt beſtimmt, ſondern berechnet. Um regierender Herr zu werden, will er ſeinen Vater aus dem Wege räumen. Anſtatt dies unverzüglich zu thun, grübelt er nach über den Einfluß von Leib und Seele auf einander. Er zählt die pſychiſchen Lebensverkürzungsmittel alle nach der Reihe auf: Gram,

Schrecken, Jammer, Selbſtanklage bis zur Verzweiflung, damit will er auf das zerbrechliche Leben des alten Vaters Sturm laufen. Er redet dieſem in's Gewiſſen, daß er ſeinem Sohn Karl den Fluch gegeben, der ihn gejagt in Kampf, in Tod und Verzweiflung. Als den alten Moor die Sprache verläßt, er den Geiſt aufgegeben zu haben ſcheint, ruft Franz frohlockend aus: „Jetzt bin ich Herr! — Mein Vater überzuckerte ſeine Forderungen, ſchuf ſein Gebiet zu einem Familiencirkel um, ſaß liebreich lächelnd am Thor, und grüßte ſie Brüder, Kinder — — Ich will euch die zackigen Sporen in's Fleiſch hauen, und die ſcharfe Geißel verſuchen. — Wehe dem, der mir mit vollen, feurigen Backen unter die Augen tritt! Bläſſe der Armuth und ſklaviſche Furcht ſind meine Leibfarbe; in dieſe Liverei will ich euch kleiden.“ Er will nicht blos Herr, ſondern allein Herr ſeyn, ſein Wille ſoll ausſchließlich gelten. Zu Daniel ſagt er, als dieſer ihm von Gott und Gewiſſen redet: „ich bin Herr.“ Er will, keinen andern Willen und keine Freiheit anerkennend, abſolute Herrſchaft, und deshalb abſolute Knechtſchaft. Moſer ſagt zu ihm, zum Nero fehle ihm blos das Römiſche Reich, und Peru zu einem Pizarro. Franz iſt die höchſte Selbſtſucht. In der Stunde der Noth läßt er den Paſtor Moſer kommen, aber nicht, um mit dieſem die Gnade des Himmels zu erflehen für ſeine ſchwere Sünde; ſondern um mit ihm zu disputiren. Er will, ſagt er, nicht den Götzen des Pöbels anrufen, ſondern dem Diener der Kirche in allem Ernſt beweiſen, daß es keinen Gott gebe, und die Seele mit dem Körper dahin ſterbe. In aller Sündenſchuld und Erkenntniß derſelben will er noch Herr ſeyn

und bleiben. Er zeigt darum keine Reue, wie Karl, ſondern Furcht: „Richtet droben einer über den Sternen! Nein! — einſam taub iſt's droben über den Sternen — Wenn's aber doch wäre? Nein, es iſt nicht! Ich befehle, es iſt nicht!" Zu Moſern ſpricht er: „Ich will nicht unſterblich ſeyn — ſey es, wer da will, ich will's nicht hindern. Ich will ihn zwingen, daß er mich zernichte." Er möchte beten, während die Räuber draußen ſtürmen, aber er kann nicht, ſein Gebet iſt Wahnſinn, Verdüſterung der Seele. Seine Philoſophie der Verzweiflung ſchnürt ihm die Kehle zu.

Schiller fürchtete, daß es zu gewagt ſeyn möchte, einen ſolchen überlegenden Schurken auf die Bühne zu bringen. Es wäre faſt noch mehr gewagt, als das Anſehn Shakſpeare's entſchuldigen zu wollen, ja mehr, als die unglückſeligſte Plaſtik der Natur verantworten könnte. Die ſie am treuſten copirten, müßten nicht ſelten den Vorwurf der Uebertreibung hören: dennoch würden ſie dieſe Idee nicht mit einem einzigen Beiſpiel rechtfertigen können. Wenn man auch zugeben wollte, daß die Natur nach einer hundert- oder tauſendjährigen Vorbereitung ſo unbändig über ihre Ufer träte, ſündiget nicht der Dichter unverzeihlicher Weiſe gegen ihre erſten Geſetze, indem er das Monſtrum der ſich ſelbſt befleckenden Natur in eines Jünglings Seele verlegte? Und nochmals zugegeben, es wäre möglich — würde ein ſolcher Menſch nicht erſt tauſend krumme Labyrinthe der Selbſtverſchlimmerung durchkriechen, tauſend Pflichten verletzen müſſen, um ſie gering ſchätzen zu lernen — tauſend Rührungen der zum Vollkommenen ſtrebenden Natur verfälſchen müſſen, um dies abſcheuliche **non plus ultra** zu erklettern?

Die moraliſchen Veränderungen ließen eben ſo wenig einen Sprung zu als die phyſiſchen. Sollte man nicht den Dichter lieber zehnmal verdammen, als ihm eine ſolche krebsartige Verderbniß zumuthen? Möchten noch ſo viele Eiferer und ungedungene Prediger der Wahrheit vor ihrem Volke herunterrufen: der Menſch neigt ſich urſprünglich zum Verderblichen; er glaubte es nicht, ſondern wäre vielmehr überzeugt, daß der Zuſtand des moraliſchen Uebels im Gemüth des Menſchen ſchlechterdings ein gewaltſamer Zuſtand ſey, welchen zu erreichen das Gleichgewicht der ganzen geiſtigen Organiſation aufgehoben ſeyn müßte, ehe die Natur einem Fieber oder Convulſionen Raum gäbe. Woher komme doch Franzen, aufgewachſen in einer friedlichen, ſchuldloſen Familie, eine ſo herzverderbliche Philoſophie? Es wäre zu all den abſcheulichen Grundſätzen und Werken kein hinlänglicher Grund, als das armſelige Bedürfniß des Künſtlers, die ganze menſchliche Natur in der Perſon eines Teufels, welcher ihre Bildung uſurpirte, an den Pranger zu ſtellen. Nicht ſowohl die Werke empörten uns an dieſem grundböſen Menſchen, auch nicht die abſcheuliche Philoſophie, ſondern vielmehr die Leichtigkeit, womit ihn dieſe zu jenen beſtimmte. Vielleicht hörten wir in einem Kreiſe Vagabunden dergleichen ausſchweifende Bonmots über Moralität und Religion, unſer inneres Gefühl empörte ſich dabei, aber wir glaubten noch immer unter Menſchen zu ſeyn, ſo lange wir uns zu überreden vermöchten, daß das Herz niemals ſo grundverderbt werden könnte, als die Zunge es ausſpräche. Die Geſchichte lieferte uns Subjecte, die Franzen an unmenſchlichen Thaten weit hinter ſich lie-

ßen, und doch erſchütterte uns dieſer Charakter ſo ſehr. Man könnte ſagen: dort wüßten wir nur die Facta, unſere Phantaſie hätte Raum ſolche Triebfedern dazu zu träumen, als nur immer dergleichen Teufeleien, wohl nicht entſchuldigen, doch begreiflich machen könnten. Hier zeichnete uns der Dichter ſelbſt die Schranken vor, indem er uns das Triebwerk enthüllte, unſere Phantaſie würde durch hiſtoriſche Facta gefeſſelt; wir entſetzten uns über die gräßlichen Sophismen, aber noch ſchienen ſie uns zu leicht und zu luftig zu ſeyn, als daß ſie zu wirklichen Verbrechen erwärmen könnten. Tauſend Mordthaten zu geloben, tauſend Menſchen in Gedanken zu vernichten, wäre leicht, aber es wäre eine herkuliſche Arbeit, einen einzigen Todſchlag wirklich zu begehen. Dann wären auch die Räſonnements, mit welchen Franz ſein Laſterſyſtem aufſtutzte, das Reſultat eines aufgeklärten Denkens, eines liberalen Studiums. Die Begriffe, die ſie vorausſetzten, hätten ihn nothwendig veredeln ſollen. Sonſt wäre der Charakter, ſo wenig der menſchlichen Natur gemäß, doch ganz übereinſtimmend mit ſich ſelbſt; der Dichter hätte alles gethan, was er thun konnte, nachdem er einmal den Menſchen überſprungen; dieſer Charakter wäre ein eignes Univerſum, den man gerne jenſeits der ſublunariſchen Welt einquartirt ſehen möchte, in einem Trabanten der Hölle. Seine ungetreue Seele ſchlüpfte geſchmeidig in alle Masken, und ſchmiegte ſich in alle Formen. Er kröche, wo er zu bitten hätte, und wäre Tyrann, wo er befehlen könnte; wäre verſtändig genug, die Bosheit eines andern zu verachten, aber nie ſo gerecht, ſie bei ſich ſelbſt zu verdammen. Voll ſchwerer, entſetzlicher Geheimniſſe

hielte er ſelbſt ſeinen Wahnwitz für einen Verräther, beſonders in der unglücklichen Kataſtrophe ſeiner Intrigue, wo er menſchlich leide. Wie ſehr beſtätigte dies die allgemeine Erfahrung: wir rückten ihm näher, ſobald er ſich uns näherte, ſeine Verzweiflung finge an, uns mit ſeiner Abſcheulichkeit zu verſöhnen; ein Teufel erblickt auf den Foltern der ewigen Verdammniß würde Menſchen weinen machen; wir zitterten für ihn, und über das, was wir auf ihn ſo heiß grimmig herbei wünſchten. Am Schluſſe ſeiner Rolle ſchiene ſelbſt der Dichter ſich für ihn erwärmt zu haben; denn die kleine Seele ſtürbe bald wie ein großer Mann. Das Laſter löſte in Franzen all die verworrenen Schauer des Geiſtes in ohnmächtige Abſtractionen auf, ſkelettirte die richtende Empfindung und ſcherzte die ernſthafte Stimme der Religion hinweg. Das Heiligſte wäre ihm nicht mehr heilig, die Menſchheit nichts und die Gottheit nichts, weil er ſeinen Verſtand auf Koſten des Herzens verfeinert hätte. Von einem Mißmenſchen dieſer Art habe der Dichter verſucht, ein treffendes, lebendiges Konterfei zu entwerfen, die vollſtändige Mechanik ſeines Laſterſyſtems zu zergliedern, und ihre Kraft an der Wahrheit zu prüfen.

Man hat, vielleicht weil Schiller ſich in ſeiner Entſchuldigung auf Shakſpeare beruft, ein ſolches Ungeheuer, wie Franz auf die Bühne gebracht zu haben, geglaubt, Franz Moor mit Shakſpeareſchen Characteren zuſammenſtellen zu müſſen. So nennt A. W. von Schlegel den Franz Moor einen proſaiſchen Richard den Dritten, durch keine der Eigenſchaften geadelt, welche bei dieſem den Abſcheu mit Bewunderung miſchten. Auch Carlyle

ſagt, daß Franz Moor eine ausgeführte Copie von Jago und Richard ſey, nur verzerrt, in's Unnatürliche geſteigert. Aber Franz iſt ein Ideal von Böſewicht, ein reflectirender Böſewicht, wie er ſchwerlich im Leben vorkommt. Jago und Richard ſind ächte, wirkliche Böſewichter, die vollendetſten, welche die Natur produciren kann. Franz iſt in Verhältniß zu dieſen durchaus Original. Man hat ferner in Karls Monolog den des Hamlet wiederfinden wollen, und den Traum Franzens mit einer Stelle aus dem 37. Capitel des Heſekiel verglichen. Aber ſolche Vergleichungen und Zuſammenſtellungen ſind höchſt überflüſſig.

Hoffmeiſter macht darauf aufmerkſam, daß Schiller den Character Franzens ſeiner Beſchäftigung mit den Naturwiſſenſchaften zu verdanken habe. In der Abhandlung über den Zuſammenhang der thieriſchen Natur des Menſchen mit der geiſtigen wären dieſelben Ideen enthalten, welche die Denk- und Handlungsweiſe Franzens conſtituirten, und von denen er nur einen materialiſtiſchen Gebrauch machte. Seine Sophismen beruhten beinahe alle auf naturhiſtoriſchen Gründen. Namentlich ſtimmte der Monolog des erſten Auftritts des zweiten Aufzugs ſeinem Inhalt nach und oft wörtlich mit jener Abhandlung überein. Man müßte wünſchen, daß Franzens Greuelthaten durch eine heftige Leidenſchaft vermittelt oder vermenſchlicht wären. Als wenn Franz ohne Leidenſchaft, und die kalte Selbſtſucht keine Leidenſchaft wäre! Dieſe duldet keine andere neben ſich.

Auch Amalia liebt Karln nicht blos, ſondern ſie liebt in ihm das Ideal, den Mann, wie er ſeyn ſoll. Amalia heißt nicht umſonſt Edelreich. Sie iſt nicht weniger, als

Karl, gegen die unidealiſche Welt erbittert. Ehe Karl nach Leipzig ging, hatten ſie ſich in der Jasminlaube ewige Liebe zugeſchworen. Sie liebt in dieſer Erinnerung, ihre Liebe iſt mehr Vorſtellung und Ideal, als unmittelbare Empfindung. Franz ſagt zu ihr: die ganze Schöpfung ſchien dir nur in dem Einzigen zu zerfließen, den Einzigen wiederzuſtrahlen, den Einzigen dir entgegenzutönen. Um ihres Karls würdig zu ſeyn, den ſie ſich in fremden Landen umherrirrend, arm und verlaſſen denkt, reißt ſie ſich den Schmuck vom Halſe, und verdammt die Großen und Reichen. In der Erinnerung an ihn ruft ſie aus:: „Ja ſüß, himmliſch ſüß iſt's, eingewiegt zu werden in den Schlaf des Todes von dem Geſang des Geliebten — vielleicht träumt man auch im Grabe noch fort — ein langer, ewiger, unendlicher Traum von Karln, bis man die Glocken der Auferſtehung läutet.“ Eben ſpielt ſie das Lied, Hektors Abſchied, was ſie mit Karln zuſammen zu der Laute geſungen: da bringt Hermann die Lügenbotſchaft, daß Karl in der Prager Schlacht tapfer gefochten, daß ihm eine Kugel die rechte Hand zerſchmettert, und er nun die Fahne in die linke genommen, und geſtanden — „Hektor! Hektor!“ ruft ſie aus, „hört ihr's? er ſtand.“ Für ein liebendes Mädchen ein unnatürlicher Ausruf, wäre Karl nicht zugleich ihr Ideal eines Helden. Als nun vollends Hermann ſeinen Tod ausſpricht, und daß ſein letzter Seufzer Amalia geweſen, ſind ihre Worte: „der himmliſche Vater rückt' ihn zu ſich. Wir wären zu glücklich geweſen auf dieſer Welt. — Droben, droben, über den Sonnen, wir ſehen ihn wieder.“ Karl iſt als das Ideal zu gut

für dieſe Welt, die ſeiner nicht werth iſt. Später kommt er unter fremdem Namen auf das väterliche Schloß, und der Ton ſeiner Stimme ruft in Amalia's Seele die ganze Erinnerung an ihn zurück. Der unmittelbare Laut der Stimme und Empfindung regt auf's Neue ihre Neigung und Liebe an. Aber da die Empfindung der Liebe ihre ganze Erinnerung und Vorſtellung, ihr Ideal zu Schanden machen könnte, unterdrückt ſie dieſelbe. Sie kämpft mit der Erinnerung an ihre Liebe gegen die unmittelbare Empfindung derſelben, und haßt und flieht unnatürlich den vermeinten Fremdling, welcher ihr Liebe einflößt: „Nein," ſagt ſie, „Du ſollſt mir meinen Karl nicht entreißen. Meine Seele hat nicht Raum für zwei Gottheiten, und ich bin ein ſterbliches Mädchen. — Du, mein Karl, ſey mein Genius wider dieſen Fremdling, den Liebeſtörer! dich, dich anſehen, unverwandt — und weg alle gottloſen Blicke nach dieſem." Als er ſie fragt, ob ſie ihren Karl noch lieben würde, wenn er ihr für jeden Kuß einen Mord aufzählen könnte, ruft ſie fröhlich aus: „Ha! wie bin ich ein glückliches Mädchen! Mein Einziger iſt Nachſtrahl der Gottheit — Seine Seele iſt fern von einem blutigen Gedanken." Die arme Amalia!

In dem ganzen Schauſpiel, ſagt Schiller, wäre nur ein weibliches Weſen, und man erwartete deshalb billig in dem Charakter dieſer einzigen die Repräſentantin des ganzen Geſchlechts. Je einſamer ſie im Kreiſe all der Abenteuerer ſtände, um ſo unverwandter haftete der Blick auf ihr. Von den wilden, ſtürmiſchen Empfindungen, die die Räuberſcenen in uns aufregten, wünſchten wir in ihrer ſanften, weibli-

chen Seele auszuruhen. Dem wäre aber nicht ſo. Der Dichter hätte uns was Außerordentliches geben wollen, und habe uns um das Natürliche gebracht. Der lärmende Waffenton der Räuber habe den leiſen Flötengeſang überſtimmt. Der Dichter ſchiene ſich überhaupt mehr zum Heroiſchen, Starken hinzuneigen, als zum Weichen und Kindlichen. Er wäre glücklich in allen ſaturirten Empfindungen, gut in jedem höchſten Grade der Leidenſchaft, aber in keinem Mittelweg zu gebrauchen. Darum führte er uns ein weibliches Geſchöpf vor, bei dem wir unbeſchadet all der ſchönen Empfindungen, all der liebenswürdigen Schwärmerei doch immer das vermißten, was wir zuerſt ſuchten, das ſanfte, leidende, ſchmachtende Ding — das Mädchen. Auch handelte ſie zu wenig, aber könnte ſehr artig über ihren Ritter weinen, um den man ſie gebracht habe, und den Betrüger aus vollem Halſe herunter machen. Doch machte ſie nirgends einen Plan, entweder den Herzinnigen zu erlangen, oder ihn zu vergeſſen, oder ihn durch einen andern zu erſetzen; man wüßte nicht, was das Mädchen wollte, und ahndete nicht, was mit ihr geſchehen könnte. Es wäre auch ein zukünftiges Schickſal weder angekündigt noch vorbereitet, und zudem ließe Karl kein halbes Wörtchen bis zum dritten Acte von ihr fallen. Dies wäre ſchlechterdings die tödtliche Seite des Stücks. Erſt mit der Gegenwart des Geliebten finge ihre intereſſante Epoche an. Sie glänzte in ſeinen Strahlen, erwärmte ſich an ſeinem Feuer, ſchmachtete neben dem Starken, und wäre ein Weib neben dem Manne. Die Scene im Garten wäre ein wahres Gemälde, und für die drangvolle Situation ungemein treffend.

So groß und lebendig, ſo wahr und ſelbſtſtändig Schillers Männer wären, ſagt Tieck, ſo unwahr wären die Weiber, man hörte mehr den Dichter reden, als die Natur. Wenn man einzelne Reden auch an den Männern Schillers tadeln könnte, ſo zweifelte man doch nicht an ihrer Individualität. Aber ſeine Heldinnen wären ſo ganz von Liebe durchdrungen, daß ſie in ihrer Leidenſchaft faſt unüberwindlich erſchienen. Eine Steigerung wäre kaum möglich, ſo ſtark ſprächen ſie ſich gleich aus. Solche Liebe, ſolche hohe, edle Leidenſchaft wäre nicht natürlich. Obwohl rein von aller Sinnlichkeit und Eitelkeit, und frei von jener verfinſternden Leidenſchaft, die den Glanz des Entzückens nur um ſo heller anfachte, wäre doch dieſe idealiſche Liebe wenig poetiſch. Und gar nicht dramatiſch wäre dieſe heilige, ſtille Flamme, die durchaus göttlicher Natur von jedem, der ſich ihr nahete, unbedingte Anbetung und Verehrung forderte. Man ſieht, Tieck vermißt an den weiblichen Charakteren Schillers die Begrenzung durch die Invidualität, die bei Shakſpeare und Göthe ſo ſchön und wahr iſt. Aber möchten Mädchen, wie Julia und Klärchen zu unſerm Tugendhelden Karl Moor auch wohl paſſen? An der rein menſchlichen Natur des Weibes ſollte dieſer ein Intereſſe nehmen können? Schwerlich. Shakſpeare, ſagt Tieck, hätte ſolche Mädchen und Weiber gar nicht darſtellen können. Das mag ſeyn, wenn ihm überhaupt poetiſch etwas unmöglich war. Aber Schiller kann auch das Individuelle und Wirkliche darſtellen. Hier nur ſcheint ſolche Individualität nicht recht am Ort zu ſeyn. Die Conſequenz des Ganzen dürfte dadurch geſtört werden.

Schon Dalberg wollte die Liebe Amaliens in die einfache Ritterliebe, wie er ſich ausdrückte, umſchmelzen. Aber dieſe Gattung Liebe, meinte Schiller, wäre ſo ſehr in das Gemälde Karl Moors hineincolorirt, daß man das ganze Bild übermalen müßte, wollte man ſie darin auslöſchen. Auch über die Art des Todes Amaliens konnten ſie ſich gar nicht einigen. Sie waren in Streit darüber, ob Amalia ſich ſelbſt erſtechen, oder von der Hand des Geliebten ſterben ſollte. Dalberg wollte das Erſtere, was Schiller nur für's Theater, nicht für den Druck paſſiren ließ. Eine Vereinigung, ſagt er, wäre nicht mehr möglich geweſen, und eine Reſignation unnatürlich, und nicht dramatiſch. Letztere wäre vielleicht noch möglich von Seiten des Räubers, aber äußerſt widrig von Seiten des Mädchens. Sollte ſie heim gehen, und ſich tröſten über das, was ſie nicht ändern könnte? Dann hätte ſie nie geliebt. Sollte ſie ſich erſtechen? Ihn ekelte vor dieſem alltäglichen Behelf der ſchlechten Dramatiker, die ihre Helden über Hals und Kopf abſchlachteten, damit dem hungrigen Zuſchauer die Suppe nicht kalt werde. Die Wendung, daß Karl Amalien tödtete, krönte offenbar das ganze Stück, und vollendete den Charakter des Liebhabers und Räubers.

Schiller charakteriſirt auch kurz die handelnden Perſonen in Verhältniß zu einander. Anfangs dachte er die theatraliſche Darſtellung ganz hinweg. Dies wäre der Grund geweſen, warum Franz als ein räſonnirender Böſewicht angelegt worden. Für den Zuſchauer, der gehandelt haben wollte, wäre das weniger, als für den denkenden Leſer. Deshalb ſpielte Franz auch die Rolle nicht ſo auf der Bühne, als bei'm Leſen, wäh-

rend Karl auf dem Schauplatz Epoche machen dürfte. Dieſer wäre, einige Speculation abgerechnet, ganz Handlung und anſchauliches Leben. Karl ſpielte ſeine Rolle aus, man würde ihn gewiß nicht gleich vergeſſen, nachdem der Vorhang gefallen ſey. Die Räuber Roller, Schweizer, Koſinsky bis zu Spiegelberg und Schufterle herab, hätten alle etwas Eigenthümliches, wodurch ſie neben dem Hauptmann intereſſirten, ohne dieſen dadurch in den Schatten zu ſtellen. Außer ihnen wären Hermann und die andern Perſonen ebenfalls Individuen für den Schauplatz, weniger der alte Moor und Amalia. Während der Charakter Hermanns ſich erhöbe, träte der des alten Daniel mehr zurück. Es wäre eine intereſſante Situation, wie die beiden Schurken ſich in der Mitte des vierten Acts an einander zerſchlügen.

Um des Princips der Räuber willen macht ſich darin beſonders das Subjective und Perſönliche geltend. Der Gegenſatz von Ideal und Wirklichkeit ſetzt daſſelbe in ſeiner höchſten Abſtraction voraus. Das Pathos der handelnden Perſonen iſt perſönliche Leidenſchaft, indem ſie ihre ſubjective Empfindung und Neigung in die objectiven Zwecke legen. In Allem, was ſie thun, herrſcht Perſönliches; es gibt nichts Subſtanzielles und Großes, was ſie nicht zu ihrem beſondern Intereſſe machten. Dadurch wird das Subſtanzielle und Allgemeine zum Beſondern, Particulären herabgeſetzt. Aus dem Kampfe und der Verwickelung, die daraus entſteht, erzeugt ſich erſt die ganze Größe der Leidenſchaft, und die Feſtigkeit des Sinnes. Dadurch zeigen ſie ſich erhaben über die Noth und Verwickelung, verfolgen ihr Intereſſe mit all der Leidenſchaft, deren die abſtracte Freiheit und

Willkühr fähig iſt. Sie verſchmähen Alles, was ſie nicht frei erſcheinen läßt. Zugleich thun ſie nichts ohne Phantaſie, und zeigen überall, daß ſie mehr in ſich haben, als ihre äußere Verhältniſſe nöthig machen. Zu groß in ihrem Gemüth, als daß ſie ihre That verleugnen ſollten, werden ſie nur das Opfer ihrer ſelbſt. Aecht romantiſch erheben ſie ſich über dieſe irdiſche Welt hinaus, und blicken mit Sehnſucht nach einer andern jenſeitigen Welt hinüber, voll der Hoffnung und des Glaubens, daß dort alle die herben Widerſprüche des Lebens zu ſchönſter Einheit und Harmonie aufgelöſt ſeyn werden.

Das Subjective und Perſönliche geht durchweg in die allgemein geiſtigen Empfindungen und Neigungen ein. Es erſcheint als Vorliebe in der väterlichen Liebe des alten Moor für den einen Sohn Karl; als Haß und Widerwillen Franzens, welcher zum Verderben der ganzen Familie gereicht, und Karls gegen die Welt, indem er ſich in ſeiner Kindesliebe verletzt fühlt. Die väterliche Liebe iſt die Veranlaſſung, durch welche die Entzweiung der Familie mit ſich ſelbſt und der Zwieſpalt mit der ganzen Welt herbeigeführt wird. Dies iſt höchſt tragiſch in den Räubern, daß an der ſittlichſten Liebe ſich der Haß entzündet. Dadurch kommen ſie alle mit ſich ſelbſt in Widerſpruch. Der Zweck iſt ein innerlicher, und macht ſich der Welt und ihrer Wirklichkeit gegenüber geltend. Karl Moor will die Welt beſſern und bekehren, und verletzt ſie auf's Höchſte. Er hält die Welt für niederträchtig, und ſich für den Mann, der von Gott auserſehen iſt, ſie zu züchtigen. In der Gewißheit ſeiner ſelbſt will er das Gute, und thut das Böſe, indem er die Welt zu einer Idealwelt erheben will.

Aber das Recht der Wirklichkeit, das er verletzt, tritt dem vermeinten Recht der Gewißheit seiner selbst feindlich gegenüber. Der Widerspruch des wirklichen Rechts, das gilt, mit dem Recht und der Vernunft in Gedanken, was gelten soll, führt die Nothwendigkeit seines Verderbens herbei. Er muß die Wirklichkeit tragisch erkennen lernen, indem er zu der Einsicht in seinen fürchterlichen Irrthum kommt, daß das Unrecht auf seiner Seite ist. Diese Einsicht in seine Verkehrtheit ist zugleich Erkenntniß des Rechts und der Ordnung in der Welt, und das Bekenntniß seiner Sünde. Was er der Welt ungerechter Weise angethan hat, in der besten Absicht und Gesinnung, das vergilt sie ihm nach Recht und Gesetz, nach wirklicher Vernunft und Nothwendigkeit, sie richtet ihn. Das Bewußtsein, daß ihm sein Recht geschieht, kann ihn allein trösten.

Die Räuber sind das furchtbare Schauspiel der moralischen Weltordnung, wornach das Gute nur in der Gesinnung des Menschen, in seinem Denken seyn soll. Es herrscht darin der Wahnsinn des Eigendünkels, daß nicht das Gute, sondern das Böse die siegende Macht in der Welt sey, daß das Rechte und Wahre, anstatt auf Erden zu regieren, ohnmächtig darniederliege. Aber das Resultat ist, daß das Böse nur sich selbst zerstört hat. Beide, sowohl Franz, der mit Wissen und Willen böse ist, und die sittlichsten Bande der Pietät zu vernichten strebt, als Karl, der in seinem Irrthum und Wahn das Böse thut, gehen unter. Sie zeigen durch ihren Untergang, daß das Gute die wirkliche und bleibende Macht in der Welt ist, und in der Wirklichkeit derselben sich ewig an und für sich selbst vollbringt.

Die Räuber enthalten die entſetzliche, aber große Wahrheit, daß der Menſch, welcher in ſeiner ſelbſtbewußten Vernunft ſo verblendet iſt, die wirkliche Vernunft in der Welt nicht zu ſehen, ſich ſelbſt zu Grunde richtet. Da ſeine Vernunft eine andre ſeyn ſoll, als die Vernunft, die die Welt regiert, ſtört er die Ordnung des Lebens. Die abſtracte Vernunft und Freiheit iſt die Furie des Zerſtörens, ihr Ende aber iſt der Schrecken und Tod. Der Dichter iſt gerecht, die abſtracte Vernunft iſt todtgeboren, todt von Anfang an, und darum auch das Ende Tod. Es iſt, wenn auch furchtbar und ſchrecklich, doch ganz in der Ordnung, daß die handelnden Perſonen alle untergehen. Das Ideal im Gegenſatz gegen die Wirklichkeit iſt der Tod. Alle ſtreben und ſehnen ſich nach einem Ideal, welches ſie vernichtet, indem es in Erfüllung geht. Der alte Moor ſtirbt nicht durch ſeinen Sohn Franz, der ihn verderben will, ſondern ſtirbt vor Entſetzen durch Karl, ſein Ideal, als dieſer ſich zu erkennen gibt, daß er Räuberhauptmann iſt. Amalia ſtirbt ebenfalls durch des Geliebten Hand, durch ihr Ideal, für welches ſie ſo lange geſchwärmt hat. Nach langem Kampfe mit der Welt übergibt Karl ſich dem Gericht, das ihn zum Tode verurtheilt. Karl iſt der Einzige, der nicht durch ſein Ideal, ſondern durch die Wirklichkeit, durch die in der Welt herrſchende Gerechtigkeit fällt, — aber er iſt auch der Einzige, der endlich den Irrthum begreift, und die Wahrheit erkennt, daß er mit ſeinem vermeinten Rechte gegen das wirkliche Recht und Geſetz im Unrecht iſt. Indem er ſich für dieſe Wahrheit opfert, iſt er gerächt und gerecht. Und Franz ermordet ſich ſelbſt.

Der Selbſtſüchtige iſt ſich ſelbſt das Ideal, darum muß er auch durch ſich ſelbſt den Tod erleiden. Die mehr edlen Räuber Roller und Schweizer gehen nicht minder an dem Ideale ihrer That unter, als die ganz gemeinen Seelen. Die Bande hat das Princip der Auflöſung an ihr ſelbſt; ſie hat keinen Halt mehr, indem ſie ihren Hauptmann verliert; der Wille deſſelben iſt zwar Geſetz für ſie, aber doch nicht allgemein vernünftiger Wille. Auch erſcheint dies als Beeinträchtigung ihrer Freiheit, was zur Widerſetzlichkeit und Empörung ſogar bis zum Mordverſuch gegen den Hauptmann fortgeht. Eigentlich bleibt nur der alte Daniel übrig, um das traurige Schickſal ſeiner edlen Herrſchaft ſtill betrauern zu können.

Die ganze Moorſche Familie iſt das Schickſal ihrer ſelbſt, ſie geht auf das Schrecklichſte an ihrer Liebe und Tugend, an ihrem Edelſinn unter. Entſetzliches Leiden, unendlicher Schmerz erfüllt unſer Gemüth. Dies kann der letzte Zweck des Lebens nicht ſeyn. Die Beſtimmung des Menſchen iſt vielmehr, daß er in der Einheit mit der Welt, in der Wirklichkeit des Lebens erhalten werde. Aber in den Räubern gehen die handelnden Perſonen in demjenigen zu Grunde, was ihre Beſtimmung iſt. Damit verſchwindet zwar der Gegenſatz von Ideal und Wirklichkeit, aber die Einheit iſt nicht wirklich erfüllte Einheit, ſondern ſo abſtract, wie jener Gegenſatz. Die Wirklichkeit und der Staat behält den Sieg über die Familie und das Ideal, aber als bloße Macht und Nothwendigkeit. Man kann dies grauſam, fürchterlich nennen. Aber der Gegenſatz von Ideal und Wirklichkeit

läßt in ſeiner höchſten Abſtraction kein andres Reſultat zu, weil eins das andre nur ausſchließt.

Die Räuber ſind nach ihrem Princip conſequent durchgeführt. Etwas Anderes iſt die Durchführung in Betreff der Form des Schauſpiels ſelbſt. Ein Kunſtwerk ſoll nicht nur nach ſeinem Princip, ſondern auch in ſeiner Darſtellung conſequent ſeyn. Das heißt, die Form und Geſtalt ſoll ſich aus der Sache ſelbſt erzeugen. Wie dieſe ſich für ſich ſelbſt hervorbringt, muß auch die Form ihren Inhalt ſelbſt produciren. In dieſer Hinſicht laſſen die Räuber zu wünſchen übrig. Vieles iſt aus der Zeit und ihrer Bildung blos äußerlich in die Darſtellung verwebt, folgt nicht aus dem Inhalt ſelbſt; und ſo Manches iſt ein blos äußerlicher Schmuck der Rede, eine fremde Zuthat, nicht von der Sache eingegeben. Das Unſichere in der Formgebung erhellt ſchon zur Genüge aus der Entſtehungsgeſchichte des Dramas ſelbſt.

Am meiſten hat man das Weſentliche des Stücks, die Abſtraction der Freiheit, den Gegenſatz von Ideal und Wirklichkeit getadelt. Sogar hat man dies in dem Sinne einſeitig fixirt, als ob Schiller nur das Ideal ohne alle Wirklichkeit zum Princip gemacht. Nichts iſt verkehrter als dies. Schiller kennt nur das Ideal in Verhältniß zur Wirklichkeit, nicht ohne dieſelbe. Man beruft ſich gegen Schiller auf Göthe, und ſagt, das bloße Ideal ſey kein poetiſcher Stoff. Wenn Göthe zwar für das Wirkliche, Beſondere iſt, ſo erkennt er doch eben ſo ſehr an, daß das Allgemeine, das Ideal zur Kunſt und Poeſie nothwendig ſey. Aber das Allgemeine in Einheit mit dem Wirklichen, nicht

die Trennung und Reflexion, durch welche das Schöne in ſeine weſentlichen Beſtimmungen geſchieden wird. Das Allgemeine iſt dann nicht mehr im Beſondern, ſondern iſt demſelben gegenüber. Es hört darum nicht auf zu ſeyn, verſchwindet nicht. In ſeinen vereinzelten Beſtimmungen iſt das Schöne ſich ſelbſt entgegengeſetzt, gebrochen; aber es iſt immer noch ein Schönes, welches nicht blos Inhalt und Gegenſtand der Kunſt werden kann, ſondern auf einem gewiſſen Standpunkte der Bildung der Reflexion nohwendig werden muß. In dieſer Weiſe tritt das Schillerſche Ideal im Gegenſatz gegen die Wirklichkeit auf. Das Ideal hat aber die Beſtimmung, eben weil es in Beziehung und Verhältniß zur Wirklichkeit iſt, dieſer nicht entgegengeſetzt zu bleiben, ſondern zu derſelben fortzugehen. Das Ideal iſt ohne dieſe Erhebung zur Wirklichkeit ſo viel als nichts. Der Gegenſatz erhält ſich nicht in den Schillerſchen Stücken; mit jedem neuen Schauſpiel wird derſelbe milder, bis zuletzt die Abſtraction ganz verſchwindet. Dies iſt der Grund, warum die Schillerſchen Stücke, auch wegen ihres gemeinſchaftlichen Princips der Freiheit ein inneres Verhältniß zu einander haben, und ſich gegenſeitig vorausſetzen. Der Gegenſatz von Ideal und Wirklichkeit geht in mannigfacher Modification und immer höherer Faſſung durch alle Stücke hindurch. Sie unterſcheiden ſich dadurch auf's Beſtimmteſte von den Göthiſchen Stücken. Wegen ihres Zuſammenhangs mit den übrigen Tragödien, darf man die früheren Schauſpiele, nicht wie es ſo häufig geſchieht, für verunglückte Stücke halten, ſondern muß ſie ſchätzen und zu würdigen verſuchen. Denn ſie ſtellen zuſammen das Ideal in ſeiner Bewegung

zur Wirklichkeit dar, ſo daß zuletzt die durchdringende Einheit, die Göthe als das Princip behauptet, auch bei Schiller auf das Schönſte hervortritt. Man ſieht gleichſam, auf dem Umweg der Reflexion, das Schöne ſich geſtalten und vollenden.

Tadeln iſt leichter als rechtfertigen. Der Tadel liegt wegen der Abſtraction des Inhalts auf der flachen Hand. Schiller ſelbſt ließ ſich verleiten, je mehr er in den ſpätern Stücken an Vollendung in der Kunſt zunahm, auf die früheren kalt herabzublicken. Es iſt bekannt, daß er den Erſtlingen ſeiner Muſe nicht hold war, und nicht gerne von ihnen ſprach. Wie Viele, Göthe, Hegel, Tieck und Andre haben nicht in gewiſſem Sinne den Stab über ſie gebrochen. Grund und Urſache genug, in den Tadel mit einzuſtimmen, und wenig Ermunterung, dies nicht zu thun. Man will vorzugsweiſe nur die ſpäteren Stücke wegen der darin mehr hervortretenden wirklichen Charakteriſtik und Individualität gelten laſſen. Alles, ſagt man, kommt in einem Gedicht auf die Form an. In der Beurtheilung der Räuber hat man vom Princip faſt ganz abgeſehen. Wenn man dies vertheidigt, glaubt man, auch der Form das Wort zu reden. Wer möchte das Rohe und Wilde, Maaßloſe und Gewaltſame in der Kunſt vertheidigen wollen? Man muß eingeſtehen, es fehlt in den Räubern öfters an jener dichteriſchen Beſonnenheit, die den Geſtalten Maaß und Beſtimmtheit gibt. Aber darum ſind ſie kein bloßer Rauſch der Phantaſie. In den Räubern kündigt ſich ein großer Dichter an, man mag dagegen ſagen, was man will; es iſt Pathos in dem Stück, allgemein geiſtige Berechtigung. Wenn

man Alles, was gegen die Räuber geſagt worden, gelten laſſen wollte und könnte, ſo bliebe am Stück nicht viel Gutes. Man dürfte mit Tieck ſagen: „es iſt mit der Kunſt eine ſonderbare Sache, daß zuweilen ſolche faſt gräuliche Exploſionen ſtatt finden, die dem ruhigen Menſchen einen Gräuel vor der ganzen Erfindung beibringen könnten.“

Das gewöhnlichſte Gerede war immer, daß die Räuber ein Werk ſeyen, welches weder vor dem Richterſtuhl der Kunſt noch vor dem der Moral beſtehen könne. So ſpricht auch die Staël von den Räubern. Man behauptete in Betreff der Charakteriſtik der handelnden Perſonen, daß ſie bloße Umriſſe und unwirkliche Figuren ſeyen, die zwar das Gefühl, aber nicht den Verſtand anſprächen. Auch den Gegenſatz Karls und Franzens bezeichnete man als ungehörig, und ſagte, daß der erſtere auf Koſten des letztern zu viel Theilnahme erregte, weil er nicht weniger böſe wäre. Karl ſey bei aller Kraft bald zu zart bald zu roh; aber die Vielſeitigkeit ſeines Gemüthes und Charakters bringt das mit ſich. Tieck findet die Handlung nicht motivirt genug, was man zugeben muß; in den beiden erſten Acten wäre das Intereſſe ſchon erſchöpft, der dritte wirkte deshalb nur wenig, während der vierte Act wieder ungemein glänzend ſey. Man nennt ferner die Situation der Handlung unwahrſcheinlich. Der Mangel an Verſtand und Urtheil Karls bei'm Empfang des Schreibens von Franzen ſey doch gar zu auffallend. Er müſſe ihn ja kennen, den verworfenen, heuchleriſchen Franz, und noch mehr den zur Verzeihung ſo ſehr geneigten Vater. Er hätte auch nur bei der geringſten Ueberlegung das Trug-

gewebe durchſchuaen müſſen; und was dergleichen mehr iſt. So urtheilen die, welche jede kleinliche Rückſicht und Pfiffigkeit im Leben uach auf das Schöne und die Kunſt übertragen. Alles Mäkeln an den Räubern hilft zu nichts. Göthe und Schiller ſelbſt wollten ſie ändern und beſſern, aber es ging nicht. Wir hätten, ſagt Göthe, die drei gewaltſamen Erſtlinge gerne dem Repertoir gewonnen. Es wollte aber nicht gehen, es war Alles zu ſehr mit einander verwachſen, ſo daß Schiller ſelbſt an dem Unternehmen verzweifelte, und ſich genöthigt ſah, ſeinen Vorſatz aufzugeben, und die Stücke zu laſſen, wie ſie waren.

Die Kritik wird nicht aufhören, alles Mögliche an den Räubern auszuſetzen und zu tadeln. Sie iſt darin ſchon ſtereotyp geworden. Es gibt Kritiker, die nur die Fehler eines Kunſtwerks ſehen, und darüber das Schöne nicht ſehen, oder nicht ſehen wollen. Wo bliebe ſonſt ihre Weisheit? Sie ſehen den linken Fuß des Apoll von Belvedere, der verzeichnet iſt, und nicht den Apollo, welcher trotz dem ein Kunſtwerk iſt, das kaum ſeines Gleichen hat. Eben ſo ſind und bleiben die Räuber ungeachtet ihrer Fehler und Mängel in der Form ein großes Kunſtwerk. Ein poetiſches Denkmal des Geiſtes und ſeiner Freiheit im 18. Jahrhundert, werden ſie nicht aufhören, als ein glänzendes Meteor am Kunſthimmel ſelbſt in die fernſten Zeiten hinüber zu ſtrahlen. Und wo die Morgenröthe der Freiheit am Horizont der Geſchichte herauffſteigt, den Tag eines neuen Lebens zu verkünden, da werden ſie ſtets mit Jubel begrüßt werden.

Kabale und Liebe.

Schiller saß, als er den Plan zu Louise Millerin entwarf, zu Stuttgart in Arrest. Die Flucht nach Mannheim verhinderte ihn augenblicklich an der Ausführung des Stücks, und erst auf der Reise nach Frankfurt, in Gesellschaft seines Freundes Streicher, wurde ihm das Ganze immer klarer. Zu Frankfurt fing er an, in Sachsenhausen in einem Gasthofe der Mainbrücke gegegenüber, mit der Feder in der Hand am Stück zu arbeiten, und war so eifrig beschäftigt, daß er schon in den nächsten vierzehn Tagen einen bedeutenden Theil der Auftritte niedergeschrieben hatte.

Die Rückkehr über Worms nach Mannheim mit seinem Freunde Streicher unterbrach ihn abermals in der Arbeit. In Oggersheim, wo sie im Gasthause zum Viehhofe geblieben waren, hatte man noch die Vorsicht, den Namen Ritter, den Schiller bisher geführt, in Schmidt umzuwandeln. Zu dieser Zeit war ein würtembergischer Officier nach Mannheim gekommen, und hatte sich überall und angelegentlichst nach Schiller erkundigt. Nun glaubte man sie weder in der Stadt noch in Oggersheim mehr sicher. Als sie des Abends, um ihre Freunde zu besuchen, nach Mannheim gekommen waren, wurden sie so lange von Madame Curioni in einem ihrer Aufsicht anvertrauten Pallaste des Prinzen von Baden versteckt gehalten, bis der Officier wieder abgereist war. Nach einem Schreiben von Schillers

Vater an Schwan, war derselbe kein Verfolger Schillers, sondern ein academischer Freund, der auf einer größeren Reise begriffen, einen Umweg über Mannheim gemacht hatte, um Schillern hier wieder zu sehen.

Schiller hatte in der trübsten Stimmung von der Welt den Plan zu Louise Millerin gemacht, und denselben auf einer mühseligen Reise weiter verfolgt. In der Fremde umherirrend, von Sorgen gequält, und von mancher schönen Hoffnung getäuscht, hatte er an der Tragödie rastlos fortgearbeitet. Aber sein Geschick wollte auch in Oggersheim keine günstigere Wendung nehmen. Die Noth wurde immer größer, die kleine Habe war bald aufgezehrt, und Schiller hatte schon seine Uhr verkaufen müssen. Es blieb nun den Freunden nichts weiter übrig, als borgen, und der Wirth schrieb die Schulden der Herrn Schmidt und Wolf fein säuberlich an die Tafel. Der gemeine Brodkorb, sagt Göthe, schwebte über tantalischem Haupte, ohne daß aber der Genius, wenn auch davon berührt, davon niedergebeugt wurde.

Schiller zeigte schon in frühester Jugend viel Empfänglichkeit für Musik; es war ein Leichtes, durch angemessenes Spiel auf einem Instrumente alle Gefühle und Affecte in ihm aufzuregen. Besonders war ihm die Musik zu dieser Zeit lieb geworden. Nach vollbrachter Arbeit spielte Streicher ihm Abends auf dem Claviere vor. Alsdann ging er bei'm Mondenschein im Zimmer auf und ab, und brach nicht selten in unvernehmliche, begeisterte Laute aus. Im Verlauf des Tages bat er Streichern immer, daß er ihm wieder auf den Abend was vorspielen möchte. Unser Dichter scheint das Bedürfniß gehabt zu haben, in dieser musikalischen Stim-

mung bei Ausarbeitung eines Stücks erhalten zu werden, worin das Gefühl auf das Schmerzlichſte berührt und ergriffen werden ſollte.

Schiller kam, während er an der Tragödie arbeitete, auf den Gedanken, die in derſelben auftretenden Perſonen den Mitgliedern der Mannheimer Bühne anpaſſen zu wollen. Jedes Mitglied ſollte ſich nicht nur in ſeinem gewöhnlichen Rollenfache bewegen, ſondern auch wie im wirklichen Leben. Er freute ſich ſchon im Voraus, wie Beil den Muſikus Miller ſo recht naiv-drollig darſtellen werde, und beſonders auf die Wirkung, die ſolche komiſche Auftritte im Contraſt mit den unmittelbar darauf folgenden tragiſchen auf die Zuſchauer haben würden. So ſehr hatte er ſich in die Arbeit vertieft, daß er, während ganzer acht Tage nur wenige Minuten aus dem Zimmer kam. In der Rolle Louiſens wollte er Becks Frau durch eine ihr beſonders zuſagende Rolle erheben, ihr Talent ſollte ſich wo möglich noch mehr entfalten, wofür ihn die liebenswürdige Schauſpielerin unaufhörlich zur Vollendung des Stücks antrieb.

Louiſe Millerin ſollte auch in Oggersheim noch nicht fertig werden. Die Noth zwang unſern Dichter, ſich zuletzt aus der Umgegend von Mannheim ganz zu entfernen. Im Monat December trat er während der ſtrengſten Kälte die längſt beabſichtigte Reiſe nach Sachſen an, und ſchrieb erſt von Bauerbach an Reinwald, und an Streicher nach Mannheim, daß er das Stück wirklich vollendet habe. Er hatte zuvor Dalbergen um Rath gefragt, ob er Louiſe Millerin oder Fiesko früher beendigen ſollte. Obwohl Beides ein Geſchäft von vier Wochen wäre, ſo wünſchte er doch, daß derſelbe ſich

für Louiſe Millerin beſtimmen und Fiesko für die Carnevalszeit wählen möchte. Er zweifelte aber, ob Dalberg das Stück ſo annehmen würde, wie es wäre. Denn Louiſe Millerin hätte Eigenſchaften, die auf dem Theater nicht wohl paſſirten, beſonders die gothiſche Vermiſchung vom Komiſchen und Tragiſchen, und die zerſtörende Mannigfaltigkeit des Details. Indem er dieſen Mangel zu entſchuldigen ſuchte, hoffte er zugleich, daß die Vielfältigkeit der Charaktere und die Verwickelung der Handlung nicht gar zu viel Anſtößiges haben möchte; eben ſo wenig als die zu freie Satyre und Verſpottung einer vornehmen Narren-Schurkenart, und der Wechſel von Laune und Schrecken, von luſtiger Situation und tragiſcher Entwickelung; mit dem Uebrigen dürfte man ſchon zufrieden ſeyn.

Schiller kam darauf wieder nach Mannheim, und mußte Louiſe Millerin gleich umarbeiten. Das Stück wurde von Iffland, dem daſſelbe zur Einſicht übergeben worden, Kabale und Liebe überſchrieben. Es wurde darauf in einer großen Geſellſchaft vorgeleſen, wobei Dalberg den Vorſitz hatte. Von dem Eindrucke, den es hervorbringen würde, wurde es abhängig gemacht, ob es aufgeführt werden ſollte oder nicht. Schiller mußte nochmals einige Züge mildern, und andere ganz verwiſchen. Obwohl, ſagt er, das Stück ziemlich mangelhaft angelegt ſey, ſo habe er doch an den gelungenſten Stellen nichts ändern können. Er ſtimmte nur die hohe Sprache etwas herab. Viele, und nicht die unbedeutendſten Auftritte, gründeten ſich auf Sagen, die damals allgemein verbreitet waren. Schiller ſoll ſich viele Mühe gegeben haben, Ort und Perſonen nicht leicht

errathen zu laſſen; denn er fürchtete, daß für ihn übele Folgen daraus entſtehen möchten. Darauf ſind Zelters Worte an Göthe zu beziehen: „man wollte damals wiſſen, die Räuber und Louiſe Millerin hätten durch perſönliche Beziehungen Schillers Succeß gefährdet.“ Kabale und Liebe erſchien im Jahre 1784.

Das Stück ſollte endlich gegeben werden. Iffland's Verbrechen aus Ehrſucht hatte kurz vorher einen außerordentlichen Beifall auf der Bühne erhalten, was Schillers Freunde für Kabale und Liebe ſehr beſorgt machte. Um der Vorſtellung ungeſtört beiwohnen zu können, hatte Schiller eine Loge genommen, und ſeinen Freund Streicher eingeladen. Er erwartete ruhig und heiter, aber in ſich gekehrt und nur wenige Worte wechſelnd das Aufrollen des Vorhangs. Wer hätte, ſagt Streicher, als die Handlung eröffnet war, den tiefen erwartenden Blick beſchreiben wollen, das Spielen der unteren Lippe gegen die obere, das Zuſammenziehen der Augenbraunen, wenn etwas nicht nach Wunſche gelang, und das Blitzen der Augen, wenn auf Wirkung berechnete Stellen dieſe auch hervorbrachten! Schillern entſchlüpfte während des erſten Aufzugs kein Wort; erſt bei'm Schluſſe hörte man ihn ſagen: „es geht gut.“ Der zweite Act wurde ſehr lebhaft geſpielt, und der Schluß mit ergreifender Wahrheit gegeben. Die Zuſchauer erhoben ſich auf eine ungewöhnliche Weiſe, und brachen in einmüthiges, ſtürmiſches Beifallsrufen und Klatſchen aus. Schiller ſtand auf, überraſcht, und verbeugte ſich gegen das Publicum in edler, ſtolzer Haltung; aus ſeinen Mienen ſprach das Bewußtſeyn, ſich ſelbſt genug gethan zu haben. Ueber dieſe Vorſtellung ſchrieb er an

Reinwald: „Kabale und Liebe wurde hier in Mannheim mit aller Vollkommenheit, deren die Schauſpieler fähig waren, gegeben, unter lautem Beifall und den heftigſten Bewegungen der Zuſchauer.“

Als ſpäter ſein Verhältniß zum Theater und zu den Schauſpielern vielfach getrübt wurde, hatte er bald Urſache genug, mit der Vorſtellung ſeiner Stücke, worunter auch Kabale und Liebe, unzufrieden zu ſeyn. Er ſchrieb an Dalberg darüber: „ich weiß nicht, welchem politiſchen Raffinement ich es eigentlich zuſchreiben ſoll, daß unſere Herren Schauſpieler — doch meine ich nicht alle — die Convenienz bei ſich getroffen haben, ſchlechten Dialog durch gutes Spiel zu erheben, und guten durch ſchlechtes zu verderben. Es iſt das kleinſte Merkmal der Achtung, das der Schauſpieler dem Dichter geben kann, wenn er ſeinen Text memorirt. Auch dieſe kleinſte Zumuthung iſt mir nicht erfüllt worden. Es kann mir Stunden koſten, bis ich einer Periode die beſtmöglichſte Rundung gebe, und wenn das geſchehen iſt, ſo bin ich dem Verdruſſe ausgeſetzt, daß der Schauſpieler meinen mühſam vollendeten Dialog nicht einmal in gutes Deutſch verwandelt. Seit wann iſt es Mode, daß Schauſpieler den Dichter hofmeiſtern? Geſtern habe ich das mehr als ſonſten gefühlt. Kabale und Liebe war durch das nachläſſige Einſtudieren der mehrſten ganz in Lumpen zerriſſen. Ich habe ſtatt meines Textes nicht ſelten Unſinn anhören müſſen. Mir ſelbſt kann zwar an dieſem Umſtande wenig liegen, denn ich glaube behaupten zu dürfen, daß bis jetzt das Theater mehr durch meine Stücke gewonnen hat, als meine Stücke durch das Theater. Niemals werde ich mich in den

Fall ſetzen, den Werth meiner Arbeit von dieſem abhängig zu machen. Aber weil ich doch einmal von der hieſigen Bühne öffentlich ſprechen ſoll, ſo konnte mir die Sache nicht gleichgültig bleiben. Ich glaube und hoffe, daß ein Dichter, der drei Stücke auf die Bühne brachte, worunter die Räuber ſind, einiges Recht hat, Mangel an Achtung zu rügen." Auch in der Thalia äußerte er ſich über eine Vorſtellung von Kabale und Liebe, daß Madame Rennſchüb, die Frau des Regiſſeur's, die Engländerin zum Theil vortrefflich geſpielt habe, aber dieſer Rolle nicht gewachſen ſey. Dennoch würde Madame Rennſchüb eine der beſten Schauſpielerinnen ſeyn, wenn ſie den Unterſchied zwiſchen Affect und Geſchrei, Weinen und Heulen, Schluchzen und Rührung immer in Acht nehmen wollte. Herr Beil habe die launige Rolle des Muſikus erfüllt, ſo viel er davon auswendig gewußt. „Schiefes Spiel," ſagte er, „vergibt man dem ſchwachen Kopfe, aber den Schauſpieler, der ſich dem Publicum durch nichts als fleißiges Memoriren empfehlen kann, und der daſteht und ſeinen Dialog um Gotteswillen aus der Souffleurgrube hervorholt, ſollten die Geſetze beſtrafen."

Man glaubte damals, daß Schiller in der Perſon des Hofmarſchalls Kalb den Herrn von Kalb in Mannheim habe zeichnen wollen, deſſen liebenswürdige Familie er in Mannheim kennen gelernt hatte. Herr von Kalb war Officier in franzöſiſchen Dienſten, und hatte ſich in den Feldzügen des nordamerikaniſchen Befreiungskrieges ſehr ausgezeichnet. Schiller wurde beſonders von Frau von Kalb angezogen, welche eine ſehr gebildete Dame, und nicht nur in der Literatur wohl

bewandert war, ſondern auch ſelbſt einen Roman gedichtet hatte. Schiller las ihr ſeine Producte, die er eben vollendet hatte, vor. Aus Rückſicht gegen die Familie Kalb hatte er, als Kabale und Liebe wieder gegeben werden ſollte, die Aufmerkſamkeit, den Namen des Hofmarſchalls umändern zu wollen. Aber die Familie war dagegen und wendete ein, daß durch Aenderung des Namens die Welt in ihrem Glauben nur beſtärkt werden würde.

Kabale und Liebe machte auf die Jugend einen nicht weniger ſtarken Eindruck, als die Räuber. Zelter ſchrieb darüber an Göthe: „was dieſes Stück vor 50 Jahren auf mich und ſämmtliche Sprudeljugend für electriſche Macht ausgeübt, magſt du dir denken. Wer nur jener Zeit es nachſehen kann, wird es nicht ſo ſehr herabſetzen, als Moritz that, der freilich Recht hatte, doch nicht den Anzug der Revolution ahndete. Es gehört in jene Zeit, und iſt inſofern ein geſchichtliches Stück, voller Kraft und Geiſt, trotz der niederträchtigen Geſellſchaft, die ſich darin befehdet.“ Zelter erblickte in dem alten Miller das complete Gegenſtück eines ſeiner Bekannten, des Stadtpfeifers George, eines wohlwollenden Mannes und vorzüglichen Handhabers vieler Inſtrumente. Deshalb war er entrüſtet über eine Beurtheilung des Stücks, die, wie er glaubte, von Moritz war: „Ich hätte,“ ſchreibt er, „den Recenſenten todtſchlagen können, ich declamirte ſo laut und offen dagegen, daß mein Vater einſt ſagte: Du kommſt mir vor, wie einer, der ſich mit * * * wäſcht, indem du dir gefällſt in dem, was dir mißfällt; was dich ärgert, das treibſt du und liebſt du; ich denke, du kannſt beſſeres thun, als was du nicht erlernt haſt, und ich verſteh' es auch nicht.“

Schiller nennt Kabale und Liebe ein bürgerliches Trauerſpiel, welche Art Trauerſpiele zuerſt Leſſing einführte. Dieſer wollte damit die einſchränkenden Formen des franzöſiſchen Drama auch poetiſch vernichten, und zur Natur zurückkehren. Nachher artete das bei Iffland, Schröder und Kotzebue in Rührung und Schwäche aus. Schiller und Göthe überließen ſich ebenfalls, doch nur vorübergehend dieſer Richtung, Schiller in Kabale und Liebe, Göthe in Clavigo und Stella. Schiller ſagt, daß er ſich auch einmal in die bürgerliche Sphäre habe herablaſſen wollen, ohne ſich dieſer Gattung von Poeſie ferner zu widmen. Die Göthiſchen Stücke und das Schillerſche Stück ſind aber mit den oft ſo widerlichen, bis zur Unnatur verzerrten Stücken der genannten Dichter gar nicht zu vergleichen. Kabale und Liebe hat das Princip mit den Räubern gemein.

In den Räubern hatte Schiller den Gegenſatz von Ideal und Wirklichkeit in ſeiner ganzen Abſtraction zum Vorwurf genommen, in Kabale und Liebe verlegt er dieſen Gegenſatz in die Wirklichkeit ſelbſt. In den Räubern behielt die Wirklichkeit des Staats den Sieg über die Familie und das Ideal, aber als bloße Macht und Nothwendigkeit. Der Staat war nur das Grab des Ideals und der Freiheit, nicht die wirkliche Stätte derſelben. Die Familie gehört aber weſentlich zum Staat, ohne die Familie iſt auch der Staat nicht, wenn jene vernichtet wird, geht dieſer ebenfalls zu Grunde. Die Familie gehört nothwendig zu ſeiner Wirklichkeit, und iſt durch ſeine Ordnung beſtimmt, wodurch ſich ein Unterſchied derſelben durch den Staat erzeugt. Dieſer Unterſchied iſt der Standesunterſchied. Im Stande iſt die Familie und der Staat, beides

in einem, aber der Standesunterſchied geht, wie jeder andere Unterſchied, zum Gegenſatz und Widerſpruch fort. Damit tritt der Gegenſatz von Ideal und Wirklichkeit auf's Neue innerhalb der Wirklichkeit ſelbſt hervor.

In den Räubern war dieſer Gegenſatz einfach, Familie und Staat waren Extreme. In Kabale und Liebe iſt der Gegenſatz complicirter, da beide durch den Standesunterſchied in Verhältniß treten. In den Räubern waren Familie und Staat in Entzweiung, in Kabale und Liebe tritt eine Familie im Staate der andern entgegen. Ideal und Wirklichkeit ſind nicht mehr als ſolche einander gegenüber, ſondern weil der Gegenſatz der Standesunterſchied iſt, iſt die Wirklichkeit ſich ſelbſt im Stande als Ideal und Wirklichkeit entgegengeſetzt. In Kabale und Liebe tritt darum der Staat nicht mehr als bloße Ordnung des Rechtes und Geſetzes hervor, wie in den Räubern, ſondern des Standesunterſchiedes wegen in ſeiner beſtimmten Gliederung von Kreiſen und Sphären. Er erſcheint erſt im Hintergrund, als bloßes Hofleben, in die beſondere Sphäre des Standes herabgezogen. Wegen des Unterſchiedes und Gegenſatzes wird ein Stand innerhalb der Wirklichkeit das Ideal des andern, und die Wirklichkeit des Staates ebenfalls Ideal eines Standes. Jeder Stand ſtrebt über ſich zum andern hinaus, der Bürgerſtand zum Adel, und dieſer bis zum Throne. Der allgemeine Zweck wird durch dieſes Streben zum beſonderen herabgeſetzt, was ohne Verletzung des Rechts und der Ordnung in der Welt nicht möglich iſt. Das Schlechte iſt nicht die Welt, wie die Welt in den Räubern vorgeſtellt wurde, ſondern iſt in der Welt. Das Schlechte in der Welt iſt der

Weltverſtand, dieſem gegenüber iſt das Herz das Gute. Der Weltverſtand, zur That und Handlung fortgehend, iſt Kabale, Intrigue, und die ſchöne Empfindung des Herzens Liebe. Daher Kabale und Liebe.

Die Stände ſind, weil ſie nur durch den Unterſchied möglich ſind, nicht gleichgültig gegen einander; es herrſcht, wenn nicht gerade Abneigung, doch Simultät der Stände. Da ferner die Stände des Unterſchiedes wegen höhere und niedere gegen einander ſind, erzeugt dies die Vorſtellung der Ehre. Die Simultät kann, weil der Unterſchied in der Vorſtellung feſt beſtimmt iſt, nur durch Neigung und Liebe überwunden werden. Die Macht der Liebe hebt den Standesunterſchied auf, aber nur in der Empfindung, nicht wirklich. Denn der Stand wird nicht geliebt, im Gegentheile iſt die Liebe gegen ihn rückſichtslos. Der Stand und die Standesehre wird deshalb ein Hinderniß der Liebe, wenn gleich der Standesunterſchied die Liebe nicht zerſtören kann. Da Ehre und Liebe in Colliſion mit einander kommen, könnte die Tragödie, anſtatt Kabale und Liebe, auch Ehre und Liebe heißen.

Der Dichter hat den Adelſtand in der Familie des Präſidenten vorgeſtellt, den Bürgerſtand in der Familie Miller's, und hat beide Stände auf die ſinnigſte Art in Beziehung zu ſetzen gewußt. Miller iſt ein Muſikus, und treibt deshalb kein ſolches Gewerbe, wie die andern bürgerlichen Claſſen, das der Adel gewöhnlich perhorrescirt. An der Kunſt und Wiſſenſchaft nimmt jeder Stand unbedenklich Theil, weil die Beſchäftigung mit derſelben über die äußerlichen und bedürftigen Lebenszwecke erhaben iſt. Die Beſchäftigung mit der Kunſt

und Wiſſenſchaft iſt an ſich ſchon etwas Edles. Ferdinand, der Sohn des Präſidenten, nimmt bei dem alten Miller Unterricht in der Muſik, und ſieht deſſen Tochter Louiſe. Er empfindet Liebe, und wird wieder geliebt, aber die väterliche Liebe und Ehre iſt dem entgegen. Dadurch kommt es zum Kampf und Widerſtreit um der Ehre und der Liebe willen.

In den Räubern trat der Standesunterſchied noch nicht in ſeinem Gegenſatze hervor. Der alte Moor hielt zwar auf Ehre, aber dieſe war mehr die Ehre der Familie, des Hauſes, als des Standes. Er liebte ſeine Untergebenen, wie ein Vater ſeine Kinder. Obwohl er regierender Herr war, ſo handelte er doch nicht als ſolcher. Seine Ehrliebe war noch nicht Leidenſchaft, erſt durch den Standesunterſchied wird ſie leidenſchaftlich. Die beſondern Stände haben verſchiedene Denkweiſen, in denen ſie einheimiſch ſind, und durch welche Alles zum Beſondern und ausſchließlich wird. Die Ehre wird in den niedern Ständen abweiſend, in den höheren eifernd; darum bleibt ſie nicht die bloße Neigung der Ehrliebe, ſondern wird Standeseiferſucht. Ehre iſt überhaupt nur in der menſchlichen Geſellſchaft möglich, wo Unterſchied des Standes und der Verhältniſſe. Im Allgemeinen iſt ſie die Vorſtellung, die Andere von uns haben; Ehrliebe iſt deshalb die Liebe zu der Vorſtellung und Meinung Anderer über uns, und kann oft ganz particulär und äußerlich ſeyn. Wir beziehen jedoch die Ehre auch auf ein Allgemeines, nicht blos auf uns ſelbſt. Ein ſolches Allgemeines iſt die Familie, der Stand. Wir haben mit der Ehre nicht nur uns ſelbſt im Auge, ſondern uns als Glied eines Ganzen. Die Ehre des Präſidenten iſt ſolche leidenſchaftliche

Standesehre, iſt Ehrſucht. Denn er leidet nichts, was ſeiner Ehre, nach einem andern Stande hin, wie er meint, zur Unehre gereichen könnte. Aber die Standesehre iſt nicht die Ehre als ſolche, iſt blos beſondere Ehre. Der Stand des Präſidenten iſt nicht darum ſchon ehrenhaft, weil er adelig iſt. Soll die Standesehre wahre Ehre ſeyn, ſo muß zur adeligen Geburt noch der Edelmuth hinzukommen. Wenn dies nicht der Fall iſt, kommt die Ehre in Gefahr, durch die Selbſtſucht aufgehoben und vernichtet zu werden. Dies iſt die Leidenſchaft des Präſidenten. Er liebt die Ehre nicht um der Ehre, ſondern um ſeinetwillen, liebt was ihm Ehre bringt. Damit hört die Ehrlichkeit auf ein Ehrenpunkt zu ſeyn. Indem er alle Ehre in ſeiner Selbſtſucht auf ſich bezieht, muß er darauf ausgehen, ſich über alle andere zu erheben, ſie zu beherrſchen. Die Selbſtſucht in der Ehre führt zur Herrſchſucht, wozu die Möglichkeit in der Ehre ſelbſt liegt. Denn das Ehrgefühl iſt, indem es ein ſittliches iſt, zugleich ein ſinnliches, und kann zur Leidenſchaft ſich erhebend, zum Unſittlichen und Verbrecheriſchen fortgehen.

Der Präſident liebt, wie der alte Moor, ebenfalls ſeinen Sohn über die Maaßen, aber ſeine Liebe iſt keine Vorliebe, indem er nur den einen Sohn hat. Auch liebt der Präſident in ſeinem Ferdinand ſein Ideal, aber weil er ehr- und herrſchſüchtig iſt, nicht wie der alte Moor in ſeinem Karl den großen Mann, ſondern wo möglich den Fürſten eines Thrones. Darum ſagt er zu ihm: „eine herrliche Ausſicht dehnt ſich vor Dir! die ebene Ausſicht zunächſt nach dem Throne, zum Throne ſelbſt.“ — Mit Hülfe Wurms, ſeines Secre-

tairs, hat er ſich ſchon ſelbſt dieſe Ausſicht gebahnt, nachdem er ſeinen Vorgänger aus dem Wege geräumt hat. Der Fürſt iſt das Ideal des Präſidenten, welcher das unmittelbar und wirklich iſt, wornach dieſer blos ſtrebt. Der Präſident durfte ſchon wegen des Standesunterſchiedes nicht, wie der alte Moor, regierender Herr ſeyn. Der Fürſt iſt als regierender Herr eigentlich nicht ehr- und herrſchſüchtig, weil er keinen Stand über ſich hat. Damit die Herrſchſucht des Präſidenten völlig Raum habe, kümmert ſich der Fürſt um die Regierung ſo wenig, daß er nicht einmal handelnd auftritt. Er wird beherrſcht, anſtatt zu herrſchen, nicht vom Präſidenten, der im Lande regiert, ſondern von Lady Milford. Deshalb muß der Präſident durch dieſe auch noch über den Fürſten herrſchen wollen.

Der Präſident wird aus Ehr- und Herrſchſucht, aus Liebe zu ſich ſelbſt und ſeinem Sohne zum Verbrecher. Der alte Moor liebte auch ſeinen Sohn und ſeine Ehre, aber ſo weit ging doch ſeine Liebe nicht, daß er darum die Ehre verletzt hätte. Der Präſident dagegen entehrt alles um der Ehre willen. Seine Ehrſucht geht über die Grenzen der Ehre hinaus, und wird dadurch zur Unehre. Sie kommt deshalb mit dem Ehrgefühle Ferdinands in Colliſion. Obwohl dieſer ſeinen Vater innigſt liebt, ſo wird doch ſeine Kindesliebe durch die Unehre deſſelben getrübt. Er iſt gehorſam, ſo lange dieſer ihm nichts Unedles zumuthet, aber zeigt, als dies geſchieht, edlen Trotz. Er ſagt zu ihm: „Ihre Glückſeligkeit macht ſich nur ſelten anders als durch Verderben kund.“ Ferdinand glüht nicht weniger für das Rechte und Gute, als Karl Moor, und hat denſelben Adel der Seele. „Er

hat," ſagt Wurm, „ſeine phantaſtiſchen Träume von Seelengröße und perſönlichem Adel von der Academie mitgebracht, die ſich nicht mit der Weisheit am Hofe verträgt, im rechten Tempo auf eine geſchickte Art groß und klein zu ſeyn." Deshalb iſt er unzufrieden mit der Regierung ſeines Vaters, iſt zu jung und feurig, um an dem langſamen und krummen Gange der Kabale Geſchmack zu finden. Er ſagt zu ſeinem Vater, als dieſer ihm zum Throne Hoffnung macht: „mein Ideal von Glück zieht ſich genügſamer in mich ſelbſt zurück. In meinem Herzen liegen alle meine Wünſche begraben." Er liebt und kennt nichts als Liebe. In dieſer einzigen Leidenſchaft ſind alle ſeine Wünſche und Hoffnungen concentrit. Er fürchtet nichts, als die Grenzen dieſer Liebe, ſonſt will er alles, was ſich ihm entgegenſtellt, muthig beſiegen. Der Himmel ſoll mit Verwunderung eingeſtehen, daß nur die Liebe die letzte Hand an die Seelen legt. „Ich weiß," ſagt er zur Milford, „worin ich mich ſtürze, wenn auch Klugheit die Leidenſchaft ſchweigen heißt, ſo redet die Pflicht deſto lauter. — Ich bin der Schuldige. Ich zerriß ihrer Unſchuld goldenen Frieden — Sie werden mich an Stand, an Geburt, an die Grundſätze meines Vaters erinnern — aber ich liebe. Je größer die Hinderniſſe werden, die ſich wie Gebirge aufthürmen, deſto mehr Reiz, ſie zu beſiegen." Für „Treppen" will er ſie nehmen, und über ſie hin in Louiſens Arme fliegen. Gefahren werden ſeine Louiſe nur noch reizender machen. Er will doch ſehn, ob ſein Adelsbrief älter iſt, als der Riß zum unendlichen Weltall, oder ſeine Wappen gültiger, als die Handſchrift des Himmels in Louiſens Augen. Vaterrecht ſey ein weites

Wort — doch auf's Aeußerſte treibe es die Liebe. Der Augenblick, der ihn von Louiſen trennen werde, ſolle auch den Frieden zwiſchen ihm und der Schöpfung zerreißen. Er ſagt zu Louiſen: „Du und ich und die Liebe! Liegt nicht in dieſem Zirkel der ganze Himmel? oder brauchſt Du noch etwas Viertes dazu?" Ferner, als er mit ihr entfliehen will: „mein Vaterland iſt, wo mich Louiſe liebt! — Wo wir ſeyn mögen, geht eine Sonne auf, eine unter. — Ein Lächeln meiner Louiſe iſt Stoff für Jahrhunderte, und der Traum des Lebens iſt aus, bis ich dieſe Thräne ergründe." Seine Liebe erblaßt nur einmal vor ſeinem Gewiſſen, als zwiſchen ihn und Louiſen eine fremde Geſtalt, Lady Milford, tritt, die nur augenblicklich und vorübergehend ſein Herz gewinnt. Ihr Edelmuth rührte ſein Herz, nicht ihre Liebe. Seine Ambition wird ja, ſagt Wurm, von nichts ſo ſehr in Bewegung geſetzt, als von dem, was groß und abenteuerlich iſt. Darin iſt er Karl Moor ähnlich, wenn er auch nicht ſo thatkräftig iſt, als dieſer, weil er überhaupt mehr in der Empfindung lebt, und das Schlechte in der Welt ihm in der Perſon des eigenen Vaters entgegentritt.

Louiſe liebt mit ihren Vergißmeinnichtaugen nicht weniger edel, als Amalia in den Räubern. Sie hat aber, ſagt Ferdinand, noch eine Klugheit neben der Liebe. Dieſe iſt die Kindesliebe und der Standesunterſchied. Gleich, wie ſie auftritt, nennt ſie ſich das bürgerliche Mädchen, das nichts ſo ſehr, als den Präſidenten fürchtet. Indem ſie ihrem Vater ihre Liebe bekennt, wünſcht ſie ihr Bischen Leben für den Geliebten hinhauchen zu dürfen, in ein leiſes, ſchmeichelndes Lüftchen, ſein Geſicht abzukühlen; daß das Blümchen Jugend ein Veilchen wäre

er darauf träte, und es beſcheiden unter ſeinen Füßen ſtürbe. Aber ſeine Hoffnungen fallen ſie an, wie Furien: „Der Friede meines Lebens iſt aus. Geh', Gott vergebe dir's — Du haſt den Feuerbrand in mein junges, friedſames Herz geworfen, und er wird nimmer, nimmer gelöſcht werden.“ Ferdinand will mit ihr entfliehen, da ſagt ſie zu ihm: „Nein, wenn nur ein Frevel dich mir erhalten kann, ſo hab' ich noch Stärke, Dich zu verlieren. Verlieren! ohne Grenzen entſetzlicher Gedanke — gräßlich genug, den unſterblichen Geiſt zu durchbohren und die glühende Wange der Freude zu bleichen! Doch man verliert ja nur, was man beſeſſen hat, und dein Herz gehört deinem Stande — Mein Anſpruch war Kirchenraub, und ſchaudernd geb' ich ihn auf. Laß mich die Heldin dieſes Augenblicks ſeyn — einem Vater den entflohenen Sohn wieder ſchenken — einem Bündniß zu entſagen, das die Fugen der Bürgerwelt auseinander treiben, und die gemeine ewige Ordnung zu Grunde ſtürzen würde. — Ich bin die Verbrecherin — mit frechen, thörichten Wünſchen hat ſich mein Buſen getragen — mein Unglück iſt meine Strafe, ſo laß mir doch jetzt die ſüße, ſchmeichelnde Täuſchung, daß es ein Opfer war. — Warm wie das Leben iſt deine Liebe, und ohne Schranken, wie das Unermeßliche. — Schenke ſie einer Edeln und Würdigern — Mich ſollſt Du nicht mehr ſehn — Das eitle betrogene Mädchen beweine ſeinen Gram in einſamen Mauern, um ſeine Thränen wird ſich Niemand bekümmern.“ Sie wird aus kindlicher Liebe und Furcht vor der Macht des Präſidenten eine Heldin der Entſagung und Reſignation. „Meine Pflicht,“ ſagt ſie, „heißt mich bleiben und dulden.“ Sie

hat weniger den Muth, die Hinderniſſe thatkräftig zu überwinden, als durch unendliche Geduld zu ertragen. Die Geduld iſt überhaupt das weibliche Ideal. Die Reſignation ſcheint ihr faſt eben ſo ſüß zu ſeyn, als die Liebe. Zu ihrem Vater ſpricht ſie: „Ich will ihn ja jetzt nicht. Ich entſag' ihm für dieſes Leben. Dann — wenn die Schranken des Unterſchiedes einſtürzen — wenn von uns abſpringen all' die verhaßten Hülſen des Standes — Menſchen nur Menſchen ſind — dann werde ich reich ſeyn, und vornehm. Dort rechnet man Thränen für Triumphe und ſchöne Gedanken für Ahnen." Sie geht auch zur Milford, ihm zu entſagen: „Nehmen Sie ihn denn hin, Milady! Freiwillig tret' ich Ihnen ab den Mann, den man mit Haken der Hölle von meinem blutenden Herzen riß — Nehmen Sie ihn hin! Rennen Sie in ſeine Arme! Reißen Sie ihn zum Altar — Nur vergeſſen Sie nicht, daß zwiſchen Ihren Brautkuß das Geſpenſt einer Selbſtmörderin ſtürzen wird." — Das Ideal der Reſignation iſt der Tod, und nur die Thränen ihres Vaters ſiegen über den verzweifelten Entſchluß, mit ihrem Geliebten ſterben zu wollen.

Auch der alte Miller liebt ſeine Tochter Louiſe, ſeine einzige Tochter, über Alles. Er macht ſich aber leiſe Vorwürfe, daß er ſie zu ſehr liebe: „Gott, Gott, wenn ich mein Herz zu abgöttiſch an dieſe Tochter hing." — Sie iſt ſein Augapfel, ſagt Ferdinand, er hat ſich mit Herz und Seele an dieſe Tochter gehängt. Und Miller ſpricht zu ſich ſelbſt: „Gott weiß, wie ich ſchlechter Mann zu dieſem Engel gekommen bin. Meine Louiſe, mein Himmelreich! die ihren Vater zu ehren, ihr Herz zerriß!" Er möchte das Biſſel Bodenſatz ſeiner Jahre

darum geben, wenn ſie Ferdinand nie geſehen hätte; will eher mit ſeiner Geige auf dem Bettel herumziehen und das Conzert für ein Warmes geben, eher ſein Violoncell zerſchlagen und Miſt im Reſonanzboden führen, als ſich's ſchmecken laſſen, von dem Golde, das ſein einziges Kind mit Seel' und Seligkeit abverdienen ſoll. — Der bürgerliche Miller tritt mit dem Adel der Seele dem Präſidenten mit dem Adel der Geburt gegenüber. Aber Millers Frau iſt nicht weniger ehrſüchtig, als der Präſident; wie dieſer ſich ſeinen Sohn Ferdinand am liebſten als künftigen Fürſten denkt, ſo iſt es Frau Millers höchſtes Ideal, ſich ihre Tochter als gnädige Frau vorzuſtellen.

Lady Milford hat die Groß-Weib-Sucht, wie Karl Moor die Groß-Mann-Sucht hatte. Die Milford iſt ein weiblicher Karl Moor, iſt nicht edel, wie Amalia und Louiſe, ſondern iſt mit Begierde edel. Wie Karl Moor Räuberhauptmann wird, um Vernunft und Ordnung in die Welt hineinzubringen, ſo wird Lady Milford Favoritin eines Fürſten, um andere ihres Geſchlechtes vor deſſen Luſt zu bewahren. Sie opfert ihre Ehre, um die Ehre anderer zu ſichern, um dadurch Gutes und Edles in der Welt zu wirken, und des Landes Ruin zu verhüten. Sie ſtrebt zugleich auf Koſten der Ehre nach Herrſchaft. Als der Präſident ſeinen Sohn Ferdinand zu ihr ſchickt, um ſie zu benachrichtigen, daß er ſie heirathen ſolle, erzählt ſie demſelben ihre Geſchichte, daß ſie fürſtlichen Geblütes ſey, aus des unglücklichen Thomas Norfolk Geſchlecht, welches für die ſchottiſche Maria zum Opfer fiel. Ihr Vater ſey enthauptet worden, alle ſeine Güter ſeyen der Krone zugefallen, ſie ſelbſt

ſey des Landes verwieſen; nachdem ihre Mutter und bald auch ihre Wärterin geſtorben, ſey ſie nach Hamburg gekommen, wo ſie von Allem entblößt, und ſich ſelbſt überlaſſen, den Herzog kennen gelernt, der ihr Liebe zugeſchworen habe. Ihr Herz wäre an das ſeine geſunken, aber bald habe ſie tiefe Reue empfunden. Stolz und Schickſal hätten in ihrer Bruſt gekämpft, als der Fürſt ſie hierher gebracht, und ſie das Elend des Landes geſehen habe. Dem Tyrannen habe ſie den Zügel genommen, und zum erſten Mal habe das Land eine Menſchenhand gefühlt. Kerker habe ſie geſprengt, Todesurtheile zerriſſen, und mächtige Frevler in den Staub geſtürzt: „O daß der Mann, von dem ich allein nicht verkannt ſein möchte, mich jetzt zwingen muß, groß zu prahlen, und meine ſtille Tugend am Licht der Bewunderung zu verſengen.“ Die Juwelen, die der Fürſt ihr zum Hochzeitsgeſchenk macht, und für welche Landeskinder nach Amerika gehen, blitzen Höllenflammen in ihr Herz. Sie will den Fluch des Landes nicht in den Haaren tragen, und läßt deshalb den Schmuck verſilbern, um den Ertrag unter die Nothleidenden zu vertheilen. „Es iſt beſſer, falſche Juwelen im Haar, und das Bewußtſein dieſer edlen That im Herzen zu haben.“ Obwohl ſie aber ehrſüchtig und weltverſtändig iſt, liebt ſie doch. Hat ſie auch dem Fürſten ihre Ehre Preis gegeben, ſo hat ſie doch ihr Herz frei erhalten, über welches der giftige Wind des Hofes nur wie der Hauch über den Spiegel geweht — und das vielleicht noch eines Mannes werth iſt. Ihr Herz hungert bei dem Vollauf der Sinne, ſie liebt Ferdinand, und längſt hätte ſie ihr Herz gegen den armſeligen Fürſten behauptet, wenn ſie

es nur über ſich gewinnen könnte, einer andern Dame am Hofe den Rang einzuräumen. Sie will nun aber nicht mehr den Mann beherrſchen, den ſie nicht liebt, ſondern eines Mannes Sklavin ſeyn, den ſie liebt. Wenn ſie Ferdinand wieder liebt, will ſie dem Fürſten ſein Herz und ſein Fürſtenthum vor die Füße werfen, und mit dem Geliebten in die entlegenſten Wüſten fliehen. Um die ſchändlichen Ketten zu brechen, leitet ſie ſelbſt die Verbindung mit Ferdinand ein; alle Welt glaubt, daß dieſe eine Hofkabale ſey, während ſie das Werk ihrer Liebe iſt. Sie würden alle darauf ſchwören, daß dieſe Verbindung das unfehlbarſte Mittel wäre, das Band mit dem Herzog noch feſter zu knüpfen, der Fürſt ſelbſt, der hofſchlaue Präſident, und der alberne Marſchall; aber ſie wären betrogene Lügner, von einem ſchwachen Weibe überliſtet, der ſie ſelbſt den Geliebten zuführten, ohne es zu ahnen. Sie geſteht Ferdinanden im Bewußtſein ihrer That und Handlung ihre Liebe: „Wenn eine Unglückliche ſich an dich preßt mit einem Buſen voll glühender, unerſchöpflicher Liebe — und du jetzt noch das kalte Wort Ehre ſprichſt — dieſe Unglückliche, niedergedrückt vom Gefühl der Schande — des Laſters überdrüſſig — heldenmäßig emporgehoben vom Rufe der Tugend — ſich ſo — in deine Arme wirft — durch dich gerettet — durch dich dem Himmel wiedergeſchenkt ſeyn will, oder deinem Bilde zu entfliehen, dem fürchterlichen Rufe der Verzweiflung gehorſam, in noch abſcheulichere Tiefen des Laſters wieder hinunter taumelt" — Aber ſie iſt auch eine Heldin in der Liebe, und kämpft mit Louiſen um die Reſignation: „Ha, Emilie! biſt du darum über die Grenzen deines Geſchlechtes

weggeſchritten? Mußteſt du deswegen um den prächtigen Namen des großen brittiſchen Weibes buhlen, daß das prahlende Gebäude deiner Ehre neben der höheren Tugend einer verwahrloſten Bürgerdirne verſinken ſoll? Nein, ſtolze Unglückliche! Nein! Beſchämen läßt ſich Emilie Milford! Doch beſchimpfen nie! Auch ich habe Kraft zu entſagen! — Fahret hin, ſüße goldene Bilder der Liebe — Großmuth allein ſey jetzt meine Führerin! — Dies liebende Paar iſt verloren, oder Milford muß ihren Anſpruch vertilgen, und im Herzen des Fürſten erlöſchen. Es iſt geſchehen — zerbrochen alle Bande zwiſchen mir und dem Herzog, geriſſen aus meinem Buſen dieſe wüthende Liebe! — In deine Arme werf ich mich, Tugend! — Nimm ſie auf, deine reuige Tochter Emilie." Von dem Gipfel ihrer Hoheit will ſie herunterſinken, groß, wie eine fallende Sonne, und nichts ſoll ſie in dieſe ſtolze Verbannung geleiten, als ihr Herz. Sie ſchreibt an den Herzog, daß ſie ſeine Gunſtbezeugungen verabſcheute, die von den Thränen der Unterthanen trieften, weil die Glückſeligkeit ſeines Landes die Bedingung ihrer Liebe geweſen; daß er ſeine Liebe dem Lande ſchenken, und von einer brittiſchen Fürſtin Erbarmen gegen ſein deutſches Volk lernen möchte; daß, weil ſie nicht baarfuß nach Loretto könnte, ſie um Tagelohn arbeiten würde, um ſich von dem Schimpf zu reinigen, ihn beherrſcht zu haben.

Wurm, der Secretär mit den tückiſchen Augen, brandrothen Haaren, und das Kinn herausgequollen, will Louiſen heirathen. Aber für Wurm ſind keine Louiſen gewachſen. Er iſt von vorne herein mit ſeinem Antrage abgewieſen, aber will, was er nicht durch

Liebe erreichen kann, durch Kabale erzwingen. In allen Intriguen erfahren, iſt er nicht, wie der alte Daniel in den Räubern, der ehrliche Diener des Hauſes, ſondern iſt in Staatsdienſten, Secretär des Präſidenten. Da nichts ſo ſehr den Plänen des Präſidenten zuwider iſt, als die Liebe ſeines Sohnes zu Louiſen, ſo räth Wurm demſelben, die Geliebte bei Ferdinanden zu verdächtigen, und in ſeinem Herzen Argwohn und Eiferſucht zu erregen. Die Liebe würde alsdann von ſelbſt ſchon nachlaſſen, und die Eltern, mürbe gemacht vom Schickſale, würden es für ein Erbarmen anſehen, wenn er der Tochter durch ſeine Hand die Reputation wiedergäbe. Erſt will er Louiſens Ruf zu nichte machen, und ſie dann wieder zu Ehren bringen; nicht die Liebe ſoll ihm zu ihrem Beſitze verhelfen, ſondern die Lüge, die arge Liſt und Intrigue.

Der Standesunterſchied als ſolcher kann die Liebe nicht vernichten, darum ſind ſolche Perſonen, wie Lady Milford und Wurm nöthig, die die Liebe mit ſich ſelbſt in Entzweiung bringen. Die Ehre iſt ſchon unmittelbar in der Familie des Präſidenten, ſich ſelbſt in Vater und Sohn, in der Form des unehrlichen Ehrgeizes und des Ehrgefühls entgegengeſetzt. Dieſer Gegenſatz iſt zugleich Widerſpruch des ſchlechten, ſinnlichen Weltverſtandes mit der ſchönſten Empfindung des Herzens. In Lady Milfords Seele iſt Beides zugleich in Widerſtreit. Der Präſident iſt, obwohl unehrlich, doch voll Liebe zu ſeinem Sohne, nur Wurm iſt ehrlos ohne Liebe. Die Liebe kommt, wenn gleich vermittelſt des Gegenſatzes der Ehre, doch nur durch ſich ſelbſt in Widerſpruch.

In den Räubern war die Liebe mehr ſtille Neigung.

Sie war groß in der Vorliebe des alten Moor, und in der Neigung Amaliens, ohne daß ſie ſich aber zur wirklichen Sucht der Leidenſchaft erhob. Dazu gehört noch ein Andres, das mit ihr verflochten, und welches hier der Standesunterſchied iſt. Je mehr Louiſe über ihren Stand liebt, deſto ſchwerer iſt ihr Kampf der Reſignation mit der Liebe. Die Liebe der Engländerin hat den tiefen Grund nicht, weil ſie von der Selbſt- und Eigenliebe, von Ehrgeiz und Herrſchſucht getrübt iſt. Lady Milford nimmt die Neigung des Fürſten nur wegen ihrer Schönheit und Anmuth in Anſpruch, und wegen ihrer geiſtigen Fähigkeiten. Das Band derſelben iſt nicht die Liebe, ſondern die Ehre in ihrer grenzenloſen Sucht. Darum hat ſie ihr Herz für ſich behalten, um es Ferdinanden zu ſchenken. Aber ihre Liebe bleibt unerwiedert, weil wirkliche Liebe ungetheilt iſt. Ihr Liebeskampf iſt, als bloße Nebenbuhlerin, nicht ſo ſchwer, ſie kann viel leichter, als Louiſe, reſigniren. Ihr Kampf iſt weniger ein Kampf der Liebe, als der Liebe mit der Eigenliebe. Erſtere ſiegt über die letztere, weil ſie die höhere Neigung iſt; mit der Reſignation der Liebe wird auch die Eigenliebe überwunden.

Um die Liebe zur höchſten Leidenſchaft zu entflammen, muß ſie mit ſich ſelbſt in Colliſion gebracht werden. Wurms und des Präſidenten Intriguen ſind nur die äußerliche Veranlaſſung, daß die Liebe durch Argwohn und Eiferſucht mit ſich in Widerſtreit kommt. Die Möglichkeit dazu liegt in ihr ſelbſt, weil ſie grenzenlos iſt. Der Präſident kann mit aller ſeiner Macht und Gewalt der Liebe nichts anhaben; es gelingt ihm wohl, ſie mit ſich in Zwieſpalt zu bringen, aber nicht ſie zu vernichten.

Er vernichtet nicht die Liebe, ſondern nur die Liebenden. Die Liebe wird durch Argwohn und Eiferſucht ſich ſelbſt entgegengeſetzt. Der Unterſchied und Gegenſatz der Liebe iſt der Haß; in der Eiferſucht ſind Liebe und Haß gleich mächtig. Mit dem Argwohn Ferdinands iſt auch der Haß da, und iſt wegen der Gediegenheit des Charakters eben ſo groß, als die Liebe. Er fängt aus Eiferſucht an, Louiſen, die er liebt, zu haſſen. Sein Haß geht zur That und Handlung, zur Rache fort, bis zur Vernichtung des geliebten Gegenſtandes. Er vergiftet ſie aus Liebe, und vergiftet ſich deshalb ſelbſt mit. Eiferſüchtige Liebe iſt ſich ſelbſt vernichtende Liebe.

Die Liebe, dieſe Fürſtin der Leidenſchaft, wird allein das Opfer ihrer ſelbſt. Eben ſo die Ehre. Das Furchtbare in dieſem Trauerſpiele iſt, daß, was der Menſch in ſeinem Gemüth als das Höchſte empfindet und vorſtellt, das Princip ſeines Unterganges wird. Es iſt höchſt tragiſch, daß die ſchöne Neigung der Liebe, welche nicht zu groß ſeyn kann, eben dadurch mit ſich ſelbſt in Widerſpruch kommt. Die Liebenden geben ihr Selbſt gegen einander auf, die Liebe fordert dies, ſonſt wäre ſie nicht die Liebe. Aber ſie geben ſich aus Liebe auf, es koſtet ihnen nichts, daß ſie ihr Selbſt zum Opfer bringen. Da dies gegenſeitig geſchieht, findet jeder ſich im Andern wieder. Die Liebe hört, wenn ſie auch von der Qual der Eiferſucht zerriſſen wird, nicht auf; ſie kann als Liebe bis in den Tod nur mit dem Leben enden.

Wie die Räuber, ſoll auch Kabale und Liebe eine äußere Entſtehungsgeſchichte gehabt haben. Es iſt in dieſer Hinſicht bemerkenswerth, daß der bürgerliche Schiller in Bauerbach eine Neigung zu der adeligen Charlotte

von Wolzogen gefaßt hatte. Man ſagte, daß Schiller in Kabale und Liebe Stuttgarter Verhältniſſe geſchildert, und beſonders ſeiner Verſtimmung gegen den Adel Luft gemacht habe, worin er damals ſehr befangen war. Einige Vorfälle mögen dieſe Verſtimmung näher charakteriſiren. So hatte er in Bauerbach ein Hochzeitsgedicht gemacht, auf ein junges Mädchen, welches im Wolzogenſchen Hauſe erzogen war. In dieſem Gedicht kam eine Stelle vor, worin er den Adel der Seele ſeiner Wohlthäterin, ihrem Adel von Geburt ſchroff gegenüber ausſprach. In Mannheim zeigte er dieſelbe Geſinnung. Man hatte ihn gebeten, zur Feier des Namentags der Churfürſtin eine poetiſche Rede zu dichten, die in Gegenwart der Churfürſtin ſelbſt und des Mannheimer Publicums auf dem Theater geſprochen werden ſollte. Er machte ſie, aber, ſagt er, nach ſeiner „verfluchten Gewohnheit ſatiriſch und ſcharf.“ Er ſchickte ſie Dalbergen, welcher ganz davon entzückt war; aber kein Menſch konnte ſie brauchen. Er ſchrieb: „Sie iſt keine Lobrede auf die beiden churfürſtlichen Perſonen. Weil es jetzt zu ſpät iſt, und man das Herz nicht hat, mir eine andere zuzumuthen, wird das ganze Lumpenfeſt eingeſtellt.“ Es iſt wahr, in Kabale und Liebe herrſcht daſſelbe Mißbehagen an der Welt und ihren Einrichtungen, das Schiller an der menſchlichen Geſellſchaft empfand; aus den Zeitumſtänden ſchöpfte er die Entartung des Hoflebens und der höheren Stände im Kontraſt zu dem ſchlichten Bürgerſtande, auch die politiſche Schmach des Verkaufs deutſcher Unterthanen nach Amerika, und anderes Aehnliches mehr.

Hält man ſich in der Beurtheilung der Schillerſchen

Dramen hauptſächlich an ſolche Aeußerlichkeiten, ſo bleibt nur der ſubjective Geſichtspunkt übrig. Man erklärt ſie, je nach den zufälligen Umſtänden und Beziehungen, aber begreift ſie nicht. Es muß dann alles auf die Subjectivität des Dichters bezogen werden. So meint Hoffmeiſter, daß Schiller den fingirten Charakter Ferdinands ganz aus ſeiner Seele conſtruirt habe, nur daß es der Plan des Stücks nothwendig gemacht, ihn zuletzt unter ſich herabſinken zu laſſen. In der Mitte des Schauſpiels bis zu Ende verirre ſich Ferdinand von unſerm Schiller und von ſich ſelbſt. Um die Kataſtrophe des Stücks herbeizuführen, erlaube ſich der Dichter, den Charakter ſeines Helden gewaltſam zu behandeln, ihn ſchlechter werden zu laſſen, als er ſeyn könne. Ein ſeiner Louiſe abgezwungener Liebesbrief an den albernen Hofmarſchall reiße den Wüthenden, ſich betrogen Wähnenden, bis zur Ermordung der Unſchuldigen hin, und zum Selbſtmorde. Der Dichter habe alles Mögliche gethan, um uns dieſe Auflöſung annehmbar zu machen. Aber alle aufgebotene Kunſt und Rhetorik vermöge nicht, die in dieſem Plane liegende Ueberhüpfung der Wahrheit und Natur zu verhüllen. Es werde dem Leſer nicht wohl, denn er fühle, daß Ferdinand auf dieſem Wege unvermerkt zurückgeblieben, und ſich eine ganz andere Perſon unter deſſen Namen eingeſtellt habe. Wie konnte jener ehrenhafte Ferdinand einem ſolchen plumpen Betruge zur Beute werden? Er, der ideal Geſinnte, mußte ſeinem Herzen mehr trauen, als ſeinen Augen. Der Dichter habe Ferdinands Bethörung, daß ſeine Louiſe mit dem Lächerlichſten der Menſchen in einem geheimen Verhältniſſe ſtehe, durch eine frühere Scene im

dritten Aufzuge zu motiviren geſucht, da nämlich, wo er ihr den Vorſchlag zur Flucht mache, und er Verdacht gegen ihre Treue ſchöpfe. Geſetzt auch, dieſe Leichtgläubigkeit in der Eiferſucht nehme überhand in ſeiner Seele, müßte dann nicht ſein ganzer Stolz erwachen? Er ermorde aber ſich ſelbſt, wegen der vermeinten, ſchändlichſten Betrügereien! Das laſſe ſich durch keine Uebereilung, durch keine Leidenſchaft und Wuth entſchuldigen noch erklären. Nur der allergewöhnlichſte Menſch handele ſo. Argwohn hätte Ferdinands Seele nicht beflekken ſollen; wäre er einmal von Louiſens Betrug überzeugt, ſo könnte und müßte ſein Schmerz ſich nur durch Verachtung äußern. Der Ausgang des Stücks müſſe ſich nach dem Charakter der Perſonen deſſelben beſtimmen; aber Ferdinands Charakter ändere ſich leider nach dem Plane der Tragödie um.

Wir ſind weit entfernt, der Inconſequenz der verſtändigen Anlage und Motivirung des Stücks das Wort reden zu wollen. Mit ſolchem Raiſonnement könnte man aber die ganze Handlung ungeſchehen machen. Es iſt kleinlicher Verſtand, der immer nur ſagt, was ſeyn ſoll, und von dem wegſieht, was iſt, welcher nie in der Sache iſt. Es iſt in all dem Räſonnement nur eine Kleinigkeit überſehen, das Pathos der ganzen Handlung, die Liebe und Leidenſchaft ſelbſt. Die Liebe iſt blind, ſagt ſchon das gewöhnliche Sprüchwort. Wahre Leidenſchaft reflectirt nicht, iſt ganz Herz und Seele. Der Hauptmangel des Stücks wäre nach ſolchem Räſonnement gerade das Schöne und charakteriſtiſch Wahre, daß Leidenſchaft ohne Reflexion zur That und Handlung treibt, daß ſie ſich ſelbſt durch ihre Sucht zerſtört. Um Kabale

und Liebe verſtehen und beurtheilen zu können, muß man wiſſen, was Leidenſchaft iſt.

Eben ſo verfehlt iſt die Anſicht über Louiſe „die ſchwache Heldin.“ Dieſe hätte der vornehmen Welt gegenüber naiv dargeſtellt werden ſollen. Dieſe ganz gewöhnliche Forderung an Schiller kann man machen. Es iſt bei der Charakteriſtik Amaliens in den Räubern ſchon erörtert worden, daß, vermißt man auch an den weiblichen Charakteren Schillers das Wirkliche und Individuelle, doch dieſer Mangel in den Schauſpielen des Ideals ganz am Ort iſt. Es iſt zwar richtig, daß Schiller durch ſeine immer mitdichtende Reflexion leicht das Object in ſich ſelbſt hineinzieht, und in ſeine Bildung verwickelt, daß er ſelten ohne ein ſittliches Intereſſe dichtet, und ohne eine Zuthat des Denkens; es iſt aber auch wahr, daß ſeine erſten Schauſpiele ohne dieſe Idealität der Charaktere gar nicht möglich geweſen wären. Man muß hier nicht alles auf die Subjectivität des Dichters beziehen wollen, als auf ſein Unvermögen, das Wirkliche nicht darſtellen zu können.

Louiſe iſt gar keine ſo ſchwache Heldin, ſie iſt eine Heldin der Reſignation und Geduld. Auch zur Geduld gehört Muth und Stärke. Hoffmeiſter verdenkt es ſogar dem wackern Ferdinand, daß er ſeine Tugendſame nicht verabſchiede, und nicht ſeine Hand dem hochherzigen, ihm geiſtesverwandten, unglücklichen Weibe, der Lady Milford reichte. Oben iſt die Verwandtſchaft des Charakters der Lady mit Karl Moor bemerklich gemacht worden, mit dem ſie viel mehr Aehnlichkeit hat, als mit Ferdinand. Es iſt überhaupt Schillers Art, daß er in den folgenden Stücken die That und das Bewußtſein

ſeiner männlichen Charaktere in das weibliche Gemüth verlegt. Ferdinands Ehrgefühl würde ſich allein ſchon gegen die Verbindung mit Lady Milford ſträuben müſſen. Er, der Held der Liebe und Treue, würde unſer ganzes Intereſſe verloren haben, und aus dem Trauerſpiel würde am Ende ein Luſtſpiel geworden ſeyn.

Solche blos ſubjective Betrachtung und Erklärung der Schillerſchen Dramen, und Erkenntniß derſelben, nicht wie ſie an ſich, ſondern blos, wie ſie für uns ſind, führt zuletzt dahin, alle männlichen und weiblichen Charaktere aus Schillers Geſinnung und Individualität herauszuklauben, und dieſe aus jenen zuſammenzuleimen. Wie denn Hoffmeiſter in allem Ernſt meint und ſagt, daß man Schillers Charakter aus dem des Ferdinand „vervollſtändigen" könne. Als wenn Schiller immer nur ſich abkonterfeite, ja ſich ſelbſt ergänzte; in welchem Falle er nach Göthe gar kein Dichter ſeyn würde. Man kann ſolchen blos verſtändigen Erinnerungen noch viele andere hinzufügen. Wie könnte doch der Präſident, welcher ſeinen Sohn kennen mußte, dieſem ſein Verbrechen ſo unvorſichtig entdecken und mittheilen? Mußte er nicht als Vater wiſſen, daß ein Vertrauen, was keinen ſittlichen Boden hat, die Kindesliebe verletzen würde? Iſt es nicht unüberlegt, ja lächerlich, daß Ferdinand dem Hofmarſchall, der ihm alles entdecken und bekennen will, von ſich ſtößt, anſtatt ihn zu hören? Iſt es ferner nicht ganz unnatürlich, daß Louiſe ein Verſprechen zu halten müſſen glaubt, was ihr Menſchen abnöthigen, die ſie als die größten Böſewichter kennt? — Solcher Bemerkungen könnte man noch viele machen; ſie führen aber zu nichts. Sie treffen nicht den Dichter, ſondern die Leidenſchaft, die

in ihrer Consequenz nicht verständig ist, aber vom Dichter in dieser Consequenz darzustellen war.

A. W. von Schlegel sagt nur, daß Kabale und Liebe durch den überspannten Ton der Empfindsamkeit schwerlich rühren könne, aber wohl durch peinliche Eindrücke foltern. Diesem Urtheile haben Viele beigestimmt, und eben so Viele haben dasselbe nachgesprochen. Auch Hoffmeister sagt, daß unsere Empfindung durch die ganze zweite Hälfte des Stücks wahrhaft gemartert werde. Es würde uns nicht wohl in Gesellschaft dieser Menschen, und häufig graute uns vor ihnen. Freilich ist die Qual der Leidenschaft herzzerreißend, und kann in ihrer Selbstzerstörungssucht Grauen erregen. Aber grade darin ist sie schön, daß sie sich in ihrer ganzen Macht zeigt und bewährt. Hegel urtheilt über Kabale und Liebe ähnlich, wie über die Räuber: „eben so quälen sich die Individuen in Kabale und Liebe unter drückenden, gegenwärtigen Verhältnissen, mit ihren kleinen Particularitäten und Eigenschaften herum." Aber wahre Leidenschaft ist nie gering zu achten, es ist in ihr die ganze Energie einer Persönlichkeit concentrit, weil sie deren geistige Empfindung ist. Es gehört Kraft des Empfindens und Denkens dazu, eine Leidenschaft zu haben. Die drückenden Verhältnisse und Particularitäten sind hier der Standesunterschied, und das daraus sich erzeugende Ideal. Darin ist schon Allgemeines, obwohl dies noch nicht Zweck ist; es kann deshalb nur besonderes Interesse seyn. Der Stand, das Besondere, dominirt über den Staat, das Allgemeine: sonst wäre dieser für jenen nicht das Ideal. Der Staat ist das Ideal der Ehr- und Herrschsucht. Aber indem der Mensch

das Allgemeine des Staats zu ſeinem beſondern Intereſſe macht, um ſich darüber zu erheben, wie hier der Präſident, richtet er ſich zu Grunde. Eben ſo kommt das Ideal der Milford in Colliſion mit der wirklichen Empfindung ihrer Liebe. Sie flieht mit der Liebe im Herzen aus dem Lande. Die Reſignation, das Ideal Louiſens, erhält durch Ferdinands Eiferſucht ihre Verwirklichung im Tode. Louiſe ſtirbt an ihrem Edelſinn und ihrer Liebe, durch den Geliebten ſelbſt und mit ihm. Vor der Liebe verſchwindet alle Selbſt- und Eigenliebe; ſie überwindet Alles, aber ihr Sieg iſt hier der Tod, Liebe bis in den Tod. Strafe und Tod iſt das Ende und Ziel des Ideals in Kabale und Liebe. Auch hier behält die Wirklichkeit den Sieg über das Ideal, durch die Liebe.

In Kabale und Liebe ſtellt ſich der Kampf reiner, glühender Liebe dar, mit jener äußerlichen Convention des Lebens, die ihre ſelbſtſüchtigen Zwecke verſtändig und kalt verfolgt. Wie jene die ſchwärmeriſche Leidenſchaft iſt, getrieben von der ſchönen Empfindung der Seele, in gegenſeitiger Neigung und Hingebung, iſt dieſe die finſtere Alles auf ſich beziehende Selbſtſucht. Aber der ſchlechte Weltverſtand ſcheitert an der Macht der Liebe, die aus dem Herzen kommt.

Wenn man ſich in Kabale und Liebe nicht an die Leidenſchaft hält, kommt nur Verkehrtes heraus. Denn der Inhalt iſt nicht für den bloßen Verſtand, wie für die Leidenſchaft gleichgültig. Der Verſtand miſcht ſich nur gar zu gerne in das Intereſſe der Leidenſchaft. Leſſing macht zu Shakſpeare's Romeo und Julia die ſchöne Bemerkung, daß die Liebe ſelber dieſe Tragödie geſchrieben habe. Aehnlich könnte man von Kabale und Liebe ſagen, daß eiferſüchtige Liebe dies Stück gedichtet.

Fiesko.

Schiller faßte die Idee zur Verschwörung des Fiesko ebenfalls, wie die zu Kabale und Liebe, zu Stuttgart in Arrest. Er scheint während dieser Prüfungszeit überhaupt sehr productiv gewesen zu seyn, denn er entwarf mehrere Pläne zu neuen Schauspielen, von welchen ihm Conradin von Schwaben und Fiesko zuletzt am meisten zusagten. Schiller entschied sich aber für das letztere Stück, und gibt als den Grund dafür an, daß Fiesko nach dem Zeugnisse Rousseau's einer der merkwürdigsten Charaktere der Geschichte sey. Er meinte zugleich, daß ein Schauspiel, worin Fiesko der politische Held wäre, der größten Verwickelungen fähig seyn dürfte.

Schiller studirte nun Alles, was auf Italien, besonders auf Zeit und Ort der Handlung Bezug hatte, wozu ihm die Bibliothek in Stuttgart hülfreiche Hand leistete. Als er mit dem Plane fertig war, schrieb er den Inhalt der Acte und Auftritte in derselben Ordnung nieder, wie sie folgen sollten, aber so kurz und trocken, als wenn er das Ganze zur Einleitung und Uebersicht für den Coulissendirector bestimmt hätte. Er arbeitete die einzelnen Auftritte und Monologe nach Lust und

Laune aus, und theilte ſie dann ſeinen Freunden mit, um ſich mit ihnen darüber beſprechen zu können. Es ging aber in ſeiner trüben Stimmung mit Fiesko nur langſam vorwärts. So lange Fiesko nicht vollendet war, ſchien ihm die beabſichtigte Flucht nach Mannheim unausführbar, und außer dem Plan hatte er kaum die Hälfte des Stücks fertig. Er arbeitete aber ſo emſig, daß er daſſelbe zu Anfang des Septembers faſt für vollendet halten konnte, und entfloh mit Fiesko in der Taſche, und der ſchönen Hoffnung, daß er bald Muße genug zu den nöthigen Abänderungen und Ausmerzungen finden werde. Denn er glaubte ſicher und feſt, daß Fiesko in demſelben Jahre noch werde gegeben werden, und er dafür entweder eine freie Einnahme erhalten werde, oder ein beträchtliches Honorar.

Schiller war kaum mit ſeinem Freunde in Mannheim angekommen, als Streicher ſogleich Meiern von dem neuen Stücke Fiesko erzählte, das er als ein Stück pries, welches in vieler Hinſicht die Räuber übertreffen ſollte. Schiller wurde darauf gebeten, ſein Manuſcript vorzuleſen. Er verſtand ſich auch dazu, aber nur unter der Bedingung, wenn eine größere Anzahl von Zuhörern dabei gegenwärtig ſeyn würde. Die bedeutendſten Schauſpieler des Theaters wurden zur Vorleſung eingeladen. Außer Iffland kamen auch Beil und Beck, und noch mehrere andere, die ſich alle um einen großen Tiſch herumſetzten. Ehe Schiller zu leſen anfing, ſchickte er eine kurze Geſchichtserzählung voran, und eine Erklärung der vorkommenden Perſonen. Alle ſahen den Dichter mit unverwandten Augen an. Der erſte Act brachte nicht das geringſte Zeichen des Beifalls hervor. Als

derſelbe zu Ende war, ging Beil ſchon weg, die übrigen unterhielten ſich von der Geſchichte Fiesko's und von Tagesangelegenheiten.

Der zweite Act wurde ebenfalls ohne das geringſte Zeichen von Lob und Beifall angehört. Alle ſtanden auf, als Erfriſchungen von Obſt herumgegeben wurden. Einer von den Schauſpielern, Frank, ſchlug ſogar ein Bolzenſchießen vor, wozu man auch Anſtalten treffen wollte. Außer Iffland, hatten ſich alle, nach Verlauf einer Viertelſtunde, entfernt. Streicher wollte ſich eben bei Meiern über dieſe ungewöhnliche und beinahe verächtliche Behandlung beklagen, als dieſer ihn in ein Nebenzimmer zog, und in allem Ernſte fragte, ob auch Schiller die Räuber wirklich geſchrieben habe? Denn Fiesko wäre das Schlechteſte, was er je gehört; unmöglich könnte derſelbe Schiller, der die Räuber gedichtet, etwas ſo Gemeines und Elendes gemacht haben. Streicher ſuchte dagegen Meiern zu beweiſen, daß Fiesko viel regelmäßiger für die Bühne gearbeitet wäre, als die Räuber, und Alles vermieden worden ſey, was man an den letztern getadelt habe. Er würde, wenn er das neue Stück öfters gehört und durchgeleſen hätte, daſſelbe gewiß anders beurtheilen. Aber Meier blieb bei ſeiner Anſicht: es müßte ihm, als einem erfahrenen Schauſpieler, zukommen, von einigen Scenen auf den Gehalt des Ganzen ſchließen zu dürfen. Sein Urtheil war: „Hat Schiller wirklich ſowohl die Räuber als Fiesko geſchrieben, ſo hat er alle ſeine Kraft an dem erſten Stück erſchöpft, und kann nun nichts mehr als lauter erbärmliches, ſchwülſtiges, unſinniges Zeug hervorbringen.“

Streicher war über dies Urtheil um ſo mehr verwundert und verlegen, als Meier in ſolchen Dingen nicht nur für einen ſehr competenten Richter galt, ſondern auch Schillers Freund war. Den ganzen Abend war von Fiesko weiter nicht die Rede. Schiller ging ſehr verſtimmt mit Streicher nach Hauſe. Meier hatte ihn bei'm Weggehen gebeten, ihm doch das Manuſcript da laſſen zu wollen. Er wollte doch gerne wiſſen, nachdem er die zwei erſten Acte gehört, welchen Ausgang das Stück nehmen würde. Schiller hatte die Bitte gewährt, aber machte ſich, als er nach Hauſe gekommen war, Luft, ſprach über den Neid, die Kabale und den Unverſtand der Schauſpieler, und daß er ſelbſt als Schauſpieler auftreten wollte, wenn er nicht als Schauſpieldichter angeſtellt, oder ſein Stück nicht angenommen werden ſollte, „da doch Niemand ſo declamiren könnte, als er." Streicher ging am andern Morgen wieder zu Meier, der ihm ſchon entgegen rief: „Sie haben Recht! Fiesko iſt ein Meiſterſtück, und weit beſſer bearbeitet, als die Räuber. Aber wiſſen Sie auch, was Schuld daran iſt, daß ich und alle Zuhörer es für das elendeſte Machwerk hielten? Schillers ſchwäbiſche Ausſprache, und die verwünſchte Art, wie er Alles declamirt. Er ſagt Alles in dem nämlichen, hochtrabenden Tone her, ob es heißt: er macht die Thüre zu, oder ob es eine Hauptſtelle ſeines Helden iſt. Aber jetzt muß das Stück in den Ausſchuß kommen, da wollen wir es uns vorleſen, und Alles in Bewegung ſetzen, um es bald auf das Theater zu bringen." Streicher eilte mit dieſer Nachricht ſogleich nach Hauſe, und theilte ſie Schillern mit, aber verſchwieg ihm den Grund des ſchlechten Erfolgs

der geſtrigen Vorleſung, um ihn in ſeiner trüben Stimmung nicht noch mehr zu reizen. Er eröffnete ihm zugleich, daß ſein Trauerſpiel nun bald in lebendigen Geſtalten vor ihm erſcheinen werde.

Schiller konnte damals nur von Dalberg, der noch immer nicht von Stuttgart zurückgekommen war, eine günſtige Wendung ſeines Geſchickes hoffen. Da aber Dalbergs Rückkehr immer noch ungewiß ſchien, hatte er ſich mit ſeinem Freunde Streicher unterdeß nach Frankfurt auf den Weg gemacht. Schiller ſchrieb von hier an Dalberg, daß ſeine öconomiſchen Verhältniſſe durch die Flucht plötzlich zerriſſen worden, daß er deshalb ſeine Schulden in Stuttgart nicht alle habe berichtigen können; daß er nun ſein Vertrauen auf Mannheim geſetzt habe, und hoffe, durch ſein Schauſpiel ſich nicht nur ſchuldenfrei zu machen, ſondern auch in beſſere Umſtände zu bringen. Eine Schuld von 200 Gulden, die er wegen der Räuber in Stuttgart zurückgelaſſen, mache ihm viel mehr Sorgen, als wie er ſich ſelbſt durch die Welt ſchleppen ſolle, und er habe keine Ruhe, bis er ſich von dieſer Seite gereinigt hätte. Darum bitte er um das Einkommen der erſten Vorſtellung, oder daß man ihm einen Preis beſtimmen möge, der dem Werthe ſeines Schauſpiels gemäß ſey. Es würde ihm nicht ſchwer fallen, bei dem erſten Stücke, was er ſchriebe, die Rechnung wieder tilgen zu können.

Dalberg antwortete: „daß Fiesko erſt ganz umgearbeitet werden müßte, bevor man ſich weiter erklären könnte.“ Dieſe Antwort erſchütterte unſern Dichter ſehr, ohne daß er deswegen unwillig über Dalberg geworden wäre. Während er in Oggersheim an Kabale und Liebe arbeitete,

hoffte er, daß, wenn Fiesko erſt für's Theater eingerichtet wäre, das Stück auch angenommen und honorirt werden würde; wo nicht, ſo wollte er es in Druck geben. Als Meier ihm aber ſagte, daß man Fiesko ohne Zweifel annehmen werde, wenn das Stück um mehrere Scenen abgekürzt, und der fünfte Act beendigt ſeyn würde, machte er ſich unverzüglich wieder an die Arbeit. Er ſchrieb an Dalberg: „Sobald ich freie Macht bekäme, das Stück noch außerdem nach meinem Sinne herauszugeben, wo ich den Theaterzweck ganz außer Acht ſetzen dürfte, ſollte das Stück durch Herausnahme einer einzigen Epiſode in ein ſimples Theaterſtück ſchmelzen." Dalberg machte darauf allerlei Anmerkungen zu Fiesko, die Schiller im Ganzen billigte. An den zwei erſten Scenen des zweiten Acts hatte er mit einer Art Widerwillen gearbeitet; auch fielen beide Scenen in der Umarbeitung unbeſchadet des Stücks hinweg. Er ſagt, daß die blühende Sprache auf der Bühne mehr als auffallend wäre, und die langen Monologe nicht wenig ermüdeten. Der fünfte Act ſollte eine Hauptveränderung erleiden.

Ein Monat war bereits verfloſſen, und Fiesko noch immer nicht fertig. Streicher ſagt, daß, wäre Schiller nicht gezwungen geweſen, Alles zu verſuchen, um aus ſeiner Verlegenheit zu kommen, Fiesko ſchwerlich eher würde umgearbeitet worden ſeyn, als nach Vollendung von Kabale und Liebe. In den erſten Tagen des Novembers wurde Fiesko wirklich vollendet. Schiller hatte mit großer Mühe den Fehler wieder gut machen müſſen, daß er früher nicht die Art des Schluſſes beſtimmt hatte, weshalb ihm die letzte Scene mehr Nachdenken

koſtete, als das ganze übrige Stück. Das Stück mußte nun noch in's Reine geſchrieben werden, wozu man ihm einen Regiments-Fourir vorſchlug, der eine ſchöne Hand ſchrieb. In der erſten Bearbeitung war ſo Manches geſtrichen, dazwiſchen hinein geändert worden, und neu hinzugekommen, daß die Anordnung dem Abſchreiber nicht wohl überlaſſen werden durfte. Deshalb dictirte Schiller demſelben in die Feder, aber wie ſehr mag er überraſcht geweſen ſeyn, als er Fiesko in Viesgo, Leonore in Leohnohre, Calcagno in Kallkahnia verwandelt ſah, in den übrigen Eigennamen falſche Buchſtaben erblickte, und die meiſten Worte der gewohnten Orthographie zuwider fand. Er mußte nun ſelbſt das ganze Stück in's Reine ſchreiben, und ging nach Vollendung dieſer ſauren Arbeit ruhig und zufrieden nach Mannheim, um es an Meier abzugeben. Nach ſeiner Empfindung hatte er nun Alles geleiſtet, was der Gegenſtand erforderte; auch glaubte er den Wünſchen Dalbergs genügt zu haben, denn er meinte, daß das Stück den Anforderungen der Bühne jetzt vollends gemäß wäre. Dalbergs Entſcheidung erfolgte erſt gegen Ende des Monats: „daß dieſes Trauerſpiel auch in der vorliegenden Umarbeitung nicht brauchbar ſey, daſſelbe folglich auch nicht angenommen, oder dafür etwas vergütet werden könne.“ Nachdem Schiller alſo abermals in ſeiner Hoffnung getäuſcht worden, ſagte er blos zu Meier, der die abſchlägliche Antwort überbrachte: „er habe es ſehr zu bedauern, daß er nicht ſchon von Frankfurt nach Sachſen gereiſt ſey.“ Am meiſten wandte man gegen den Schluß des Stücks ein, der weder den erſten Schauſpielern genügen könnte, noch dem Publicum, und eine Empfindung zurückließe,

welche den Antheil, den man an dem Vorhergehenden genommen, bedeutend ſchwächte. Es ſcheint aber, daß alle Mitglieder des Theater-Ausſchuſſes nicht ſtreng dieſer Meinung geweſen ſind. Denn ſpäter, das Jahr darauf, fand Schiller im Theaterprotocoll ein Votum: „ob wohl dieſes Stück für das Theater zu wünſchen übrig laſſe, auch der Schluß deſſelben nicht die gehörige Wirkung zu verſprechen ſcheine, ſo ſey dennoch die Schönheit und Wahrheit der Dichtung von ſo ausgezeichneter Größe, daß die Intendanz hiermit erſucht werde, dem Verfaſſer als Beweis der Anerkennung ſeiner außerordentlichen Verdienſte eine Gratification von acht Louisd'or verabfolgen zu laſſen.“ Das Votum war „Iffland“ unterſchrieben.

Bei der gänzlichen Veränderung des Fiesko, erzählt Streicher, waren die früher geſchriebenen Scenen gar nicht beachtet, ſondern wie jedes andre unnütze Papier behandelt worden. Mit dieſen zuſammen, und mit vielen andern Blättern, auf denen die Entwürfe zu Louiſe Millerin verzeichnet waren, wurde nichts weniger als ſchonend verfahren. Die Frau Wirthin, die dieſe Blätter geſammelt hatte, deren Sprache ihr ganz neu und ungewöhnlich ſchien, brachte dieſelben zu einem Kaufmann, Namens Derain, welcher ſie ſeinem Verwandten, dem Kaufmann Stein in Mannheim zeigte, der eine ſehr reizende, in allen neueſten Werken der Poeſie einheimiſche Tochter hatte. Streicher war ihrem Vater von Stuttgart aus empfohlen worden; ſo kam es, daß die Blätter ihm vorgelegt wurden, und was jedem Manne mit der größten Standhaftigkeit verweigert worden, das wußte das ſchmeichelnde Mädchen allmälig herauszu-

locken: das Geheimniß, wer der Dichter wäre. Herr Derain, dem das Geheimniß unter Gelobung tiefſter Verſchwiegenheit anvertraut worden, unterließ nicht, ſeine hohe Achtung für ausgezeichnete Dichter und Denker auf das Herzlichſte kund zu geben, und wünſchte nichts ſehnlicher, als die Bekanntſchaft eines noch ſo jungen und ſchon ſo berühmten Mannes zu machen. Natürlich wurde ihm die Bitte gewährt.

Schiller bot nun den Fiesko ſeinem Freunde Schwan zum Druck an. Dieſer übernahm auch das Stück bereitwillig, und bedauerte nur, nachdem er es geleſen hatte, die vortreffliche Dichtung nicht höher als den gedruckten Bogen mit einem Louisd'or honoriren zu können. Denn er dürfte wegen der überall lauernden Nachdrucker auf keinen weitern Gewinn rechnen, als er von dem erſten Verkauf ziehen würde. So erhielt Schiller für Fiesko nur gerade ſo viel, als eben nöthig war, die Kreideſtriche im Gaſthauſe zu Oggersheim auslöſchen laſſen, und die Reiſe nach Bauerbach ohne Mangel antreten zu können.

Fiesko erſchien im Jahre 1783, aber wurde erſt nach Schillers Rückkehr von Bauerbach, und noch dazu neu umgeformt, in der Mitte des Januar 1784 in Mannheim aufgeführt. Man wandte Alles an, das Stück prachtvoll zu geben; aber das Ungelenke der Couliſſen veranlaßte häufige Proben. Die Hauptrollen waren vortrefflich beſetzt, Beck gab den Fiesko, Beil den Mohren und Iffland den Verrina. Mehrere Scenen erregten die größte Bewunderung; aber für das Ganze entſchied man ſich nicht ſonderlich. Eine Verſchwörung in den da-

mals noch ſo ruhigen Zeiten ſchien zu fremdartig. Auch hatte man ähnliche Erſchütterungen, wie in den Räubern erwartet. Schiller ſchrieb an Reinwald: „Den Fiesko verſtand das Publicum nicht. Republikaniſche Freiheit iſt hier zu Lande ein Schall ohne Bedeutung, ein leerer Name — in den Adern der Pfälzer fließt kein römiſches Blut. Aber in Berlin wurde das Stück 14 Mal innerhalb drei Wochen gefordert und geſpielt. Auch zu Frankfurt fand man Geſchmack daran. Die Mannheimer ſagen, das Stück ſey zu gelehrt für ſie."

Wieland hatte in dieſer Beziehung nicht ſo ganz unrecht, wenn er an Schiller ſchrieb: „Er hätte mit den Räubern nicht anfangen, ſondern endigen ſollen." Denn je gewaltiger und außerordentlicher die Räuber waren, deſto Größeres erwartete man in derſelben Art von den nächſtfolgenden Stücken. Man beſchwerte ſich in Fiesko über Kälte. Die Schauſpieler ſagten laut, die Anſtrengung in den Rollen ſtände in gar keinem Verhältniſſe mit dem Beifall, der ihrer wartete. Zelter ſchreibt an Göthe: „Als Fiesko erſchien, der hier von Fleck mit großem Beifall geſpielt wurde, entſtand eine Kühle in mir, die beinahe in Kälte überging, ſo daß ich nun am liebſten die Opern im Orcheſter des alten Döbbelin, ſie mochten ſeyn, wie ſie wollten, mitſpielte." Der Grund, meint Schiller, warum Fiesko das Gemüth kälter laſſe, als die Räuber, ſey, daß das Ganze von einer Leidenſchaft, nämlich von der des Ehrgeizes, dictirt wäre. Es ſchien ihm ein Vorzug des Stücks, daß daſſelbe mehr mit Verſtand als mit Gefühl geſchrieben ſey. Als er in Stuttgart an Fiesko arbeitete, ſagte er ſchon: „meine Räuber mögen untergehen,

mein Fiesko ſoll bleiben.“ Er äußert ſich über Fiesko näher ſo: „Ich habe in meinen Räubern das Opfer einer ausſchweifenden Empfindung zum Vorwurfe genommen. Hier verſuche ich das Gegentheil, ein Opfer der Kunſt und Kabale. Aber ſo merkwürdig ſich auch das unglückliche Project des Fiesko in der Geſchichte gemacht hat, ſo leicht kann es doch dieſe Wirkung auf dem Schauplatz verfehlen. Wenn es wahr iſt, daß nur Empfindung Empfindung weckt, ſo müßte, däucht mich, der politiſche Held in eben dem Grade kein Subject für die Bühne ſeyn, in welchem er den Menſchen hintanſetzen muß, um der politiſche Held zu ſeyn. Es ſtand daher nicht bei mir, meiner Fabel jene lebendige Gluth einzuhauchen, welche durch das lautere Product der Begeiſterung herrſcht, aber die kalte, unfruchtbare Staatsaction aus dem menſchlichen Herzen herauszuſpinnen, und eben dadurch wieder an das menſchliche Herz anzuknüpfen — den Mann durch den ſtaatsklugen Kopf zu verwickeln, und von der erfinderiſchen Intrigue Situationen für die Menſchheit zu entlehnen — das ſtand bei mir. Mein Verhältniß mit der bürgerlichen Welt machte mich auch mit dem Herzen bekannter, als mit dem Cabinet, und vielleicht iſt eben dieſe politiſche Schwäche zu einer poetiſchen Tugend geworden.“

Schiller benutzte zu ſeiner Tragödie mehrere hiſtoriſche Werke: die conjuration du Comte Jean Louis de Fiesque vom Cardinal von Retz, die histoire des conjurations, die histoire de Gènes und Robertſons Geſchichte Karl V. Fiesko iſt ein hiſtoriſches Drama, es iſt daher wohl nicht überflüſſig, wenn wir kurz an die Geſchichte der Republik Genua erinnern. Früher hieß

Genua Janua, die Pforte, denn ihr Hafen war der Eingang für alle Schätze des Mittelmeers, die die Inseln und Küsten desſelben in ſo reichem Maaße darbieten. Die Stadt ſteht durch das Meer mit der ganzen Welt in Verbindung, und mit dem übrigen Italien durch die bochetta, oder engen Päſſe, die ſich durch die ſteil aufragenden, amphitheatraliſch aufgethürmten Felsmaſſen hindurchziehen, an welchen ſie liegt. Wegen des Reichthums, den ſo viele Länder in ihren Schooß ausſchütteten, erhielt ſie den Beinamen Superba. Ihre edlen Geſchlechter, trieben wegen der Lage des Orts Handel, und reichen hoch in's Mittelalter hinauf. Im 13. Jahrhundert vernichteten ſie Piſa nach einem langen Kriege, da dieſer mächtige Handelsſtaat mit Genua um den Handel im weſtlichen Mittelmeer eiferte. Genua beherrſchte hierauf zwar die weſtliche Meeresküſte, aber nicht auch den Oſten; die weſtliche Küſtenfahrt wurde aber dann erſt recht einträglich, wenn noch der Levantehandel hinzukam. Deswegen entſpann ſich der Kampf Genua's mit Venedig, der lange Zeit mit abwechſelndem Glücke geführt wurde. In der Erneuerung des griechiſch-byzantiniſchen Kaiſerthums erſchien für die Republik Genua ein neuer Glücksſtern. Bald ſchrieb ſie Conſtantinopel die demüthigendſten Geſetze vor, und gebot über den Handel im ſchwarzen Meere, wodurch ſie ſich außerordentlich bereicherte. Als jedoch Conſtantinopel erobert wurde, verlor ſie den Handel wieder, und ſicherlich würde ſie damals ſchon ganz geſunken ſeyn, hätte ſie nicht die Handelswelt durch die Errichtung der St. Georgsbank an ihr Intereſſe zu knüpfen gewußt. Ferner war ſie durch die Parteikämpfe der Welfen und

Ghibellinen ſchon mit ſich ſelbſt in Zwieſpalt gerathen. Die Häupter der Welfen waren die Fieschi und Grimaldi, die der Ghibellinen die Spinola und Doria. Das Volk hatte ſich allmälig durch den Kampf mit Mailand, und die Alliance mit Frankreich an Unruhe und Unordnung gewöhnt. Andreas Doria, der große Seeheld führte deshalb mit eben ſo viel ſchonender Weisheit als energiſcher Kraft eine neue Verfaſſung ein. Nachdem er dieſe neue Verfaſſung mit einem Rath von Zwölfen organiſirt und veranſtaltet hatte, daß der Staat unter ſeinem Vorſitz von acht Governatori und einem Rath von Vierhundert verwaltet werden ſollte, miſchte er ſich zuletzt ſelbſt unter die Senatoren. Die Verfaſſung erklärte alle nur einigermaßen anſehnliche Bürger für regierungsfähig; alle zwei Jahre ſollte ein Doge gewählt werden. Das Volk ſchien nun beruhigt; aber der Ergeiz der reichſten und mächtigſten Familien ruhte nicht. Unter dieſen zeichnete ſich beſonders Johann Ludwig Fiesko, Graf von Lavagna aus, der in den glücklichſten Verhältniſſen lebend ſich zum erſten Bürger der Republik empor geſchwungen hatte. Er hatte aber einen großen Widerwillen gegen den jungen, eitlen Doria gefaßt, und dieſer Haß wurde das Mittel und die Triebfeder, ſich der Herrſchaft des Staates bemächtigen zu wollen. Der Pallaſt Fiesko's lag auf dem höchſten Punkte um Genua, von dem man auf die Stadt und das Meer die freiſte Ausſicht hatte. Die Anhöhe, auf welcher der Pallaſt ſtand, heißt **Carignano**, welche Gegend von dem übrigen Stadttheile abgeſchnitten iſt. Der Hügel ſtößt an mehreren Punkten an die Stadtmauer an; oben ſieht man auf die anmuthigen Landhäuſer von

Albano herunter, auf das reizende Thal von Bisogno, und auf das weite Meer. Wegen der Höhe ſeiner Lage iſt der Hügel von dem untern Stadttheile getrennt, den er beherrſcht. Der prächtig gebaute Pallaſt des Grafen ſtand iſolirt; deshalb konnte man auch in der Nachbarſchaft nichts von den Zurüſtungen Fiesko's und dem Waffengetümmel vernehmen. Schon lag Gianettino Doria mit vielen Stichen im Thore des Hafens ermordet, ſchon war der alte Doria entflohen, als Fiesko auf einem leichten Brette in eine Galeere ſpringen wollte, um den Freiheitsruf der Galeerenſclaven zu mäßigen. Aber das Brett ſchlug um, und er verſank mit ſeiner ſchweren Rüſtung im Schlamme des Meeres. Erſt nach vier Tagen wurde ſein Leichnam wieder aufgefunden; aber der Senat verbot ihn aus dem Schlamme zu ziehen. Nach zwei Monaten wurde er jedoch heimlich herausgezogen, und in die Meerestiefe verſenkt. Die Verwandten und Anhänger Fiesko's wurden alle ohne Ausnahme hingerichtet.

Je objectiver der Boden der Handlung wird, deſto ſchwieriger und ungenügender iſt es, an der bloßen Subjectivität des Dichters feſthalten, und Alles auf dieſe beziehen zu wollen. Eine ſolche Erklärung muß alsdann nothwendig gezwungen ausfallen. Hoffmeiſter ſagt, daß der Dichter ſeinen eignen, großen politiſchen Charakter in der Perſon Fiesko's niedergelegt, und beruft ſich dabei auf das Urtheil des General von Scharffenſtein, wornach Schillers politiſcher Charakter mit ſeinem Dichtertalente um den Vorrang geſtritten habe. Mit der Perſon Fiesko's habe Schiller eine höchſt bedeutende Figur auf's Theater gebracht, die aber zum Theil rhe-

torisch gehalten sey, und mit sich selbst nicht übereinstimme. Dem Dichter sey hier seine eigene ausgezeichnete Verstandesbildung zu statten gekommen, die er in Gestaltung des Fiesko zur Verschlagenheit, Intrigue, Verstellung und berechneter Klugheit ausgesponnen habe. Aus dem oben angeführten Urtheile Schillers selbst, sieht man jedoch, wie Schiller den Stoff Fiesko's objectiv nahm; und aus dem Schreiben an Dalberg, wie weit er davon entfernt war, die subjective Seite seines Helden für seine particuläre Ansicht und Empfindung auszugeben. „Fiesko," schreibt er, „soll ein ganzes, großes Gemälde des wirkenden und gestürzten Ehrgeizes werden." Und er sagt ausdrücklich, daß er „Situationen für die Menschheit daraus entlehnt habe." Also nicht seine particuläre Neigung und Leidenschaft, sondern diese als allgemein menschliche ist das Pathos der Handlung. Nach der von Hoffmeister ausgesprochenen Ansicht kann es nicht auffallen, daß derselbe den Stoff von Kabale und Liebe über den des Fiesko setzen will. Es herrscht darin mehr subjectives Interesse. In Fiesko fangen schon die handelnden Personen an, mit ihren besonderen Zwecken sich einem allgemeinen, höheren Zwecke unterzuordnen. Die tragischen Personen sind nicht mehr nur Helden aus selbstsüchtigen Interessen, sondern werden Helden aus Zwecken, was ein großer Wendepunkt ist.

Schiller nennt die Verschwörung des Fiesko ein republikanisches Trauerspiel, und unterscheidet es dadurch auf das Bestimmteste von Kabale und Liebe, als einer bürgerlichen Tragödie. Bürgerliche Verhältnisse sind zwar nur im Staate möglich, aber sind nicht der Staat selbst, gehören besondern Ständen an, in welche

die Individuen ſich ſo ſehr hineinleben, und damit verwachſen, daß ihnen der Staat, das Ganze weniger gegenſtändlich iſt. Ihr Intereſſe iſt mehr ſubjectiv, als objectiv. Der Staat trat in den Räubern und in Kabale und Liebe noch nicht in der Form ſeiner ſelbſt hervor; er zeigte ſich mehr nur im Hintergrunde, als bloße Macht und Nothwendigkeit, worin die handelnden Perſonen mit allen ihren Idealen den Untergang fanden. Ideal und Wirklichkeit waren in den Räubern Extreme, Familie und Staat verhielten ſich abſtract einander gegenüber. In Kabale und Liebe hob ſich die Abſtraction auf, Familie und Staat bezogen ſich im Beſondern des Standes auf einander. Die Wirklichkeit war als Stand ſich ſelbſt entgegengeſetzt; der eine Stand war das Ideal des andern, aber jeder Stand ging, über ſich hinausſtrebend, zu Grunde. Denn das Intereſſe der Stände war nur ein beſonderes Intereſſe, wogegen die Wirklichkeit des Staats das Ganze iſt. In den beiden erſten Stücken war das Verderben der handelnden Perſonen, daß ſie das Ganze zum Mittel ihrer Verkehrtheit, ihres ſelbſtſüchtigen Strebens herabſetzten. Anſtatt Mittel, iſt der Staat aber Zweck, und deshalb Zweck der handelnden Perſonen; ihre Beſtimmung iſt, ſich zum Mittel dieſes Zwecks zu machen. Nur auf dieſe Weiſe gewinnen ſie einen Zweck, der kein verkehrter, ſelbſtſüchtiger Zweck iſt. In den beiden erſten Stücken war das tragiſche Bewußtwerden von der Wirklichkeit des Staats das Pathos der Handlung; damit hört der Staat auf, bloße Macht und Nothwendigkeit zu ſeyn, und tritt als bewußte Wirklichkeit aus ſeinem Hintergrunde hervor. In Fiesko fängt der Staat ſchon an, Zweck der handelnden Perſonen zu werden.

Die Form der Wirklichkeit bringt es mit ſich, daß das Drama ein hiſtoriſches iſt, und die ſubſtanzielle Natur des Staats zum Pathos der Handlung macht. In den Räubern und in Kabale und Liebe zeigte ſich der Staat als die Macht der Wirklichkeit über alle beſondern Intereſſen; dieſe ſind in der Einheit deſſelben erhalten, nicht vernichtet, ſind organiſche Beſtandtheile des Staates ſelbſt, nicht mehr abſtract demſelben entgegengeſetzt. Der Staat iſt als bewußte Wirklichkeit auch Stätte der Freiheit, die nicht mehr abſtract, kein Sollen iſt, blos in der Geſinnung des Menſchen, oder innerlich, wie in den Räubern, ſondern als eine vorhandene Wirklichkeit geſetzlich beſtimmt. In den beiden erſten Stücken war die Freiheit und das Ideal blos ſubjectiv und willkürlich, ohne Wirklichkeit. Sie ſollte erſt wirklich werden. Mit der Wirklichkeit des Staats wird auch die Freiheit eine andere. Indem der Menſch den Staat in's Bewußtſein, in ſeine Geſinnung aufnimmt und als Zweck erkennt, fängt er an, ſich erſt wirklich frei zu wiſſen. Der Staat iſt wirkliches, allgemein geiſtiges Leben, erſt im Staate iſt die Freiheit, durch das Geſetz beſtimmt und anerkannt, wahrhaft perſönlich. Der Staat iſt die ſelbſtbewußte Wirklichkeit eines jeden, und deshalb auch der wahre Boden für die Freiheit.

In den Räubern ſollte der ſelbſtbewußte Menſch in ſeinem Denken und Wollen der Welt und ihrer Wirklichkeit gegenüber frei ſeyn. In Kabale und Liebe war der beſondere Stand das Ideal; aber das Einzelne und Beſondere war dem Allgemeinen des Staats gegenüber abſtract und machtlos. Weil ſie aber die Elemente des Staats bilden, treten ſie in Fiesko, als der Tragödie

der Wirklichkeit des Staats, wenn nicht dem Staate abſtract entgegen, doch in demſelben ſtrebend auf. Die Form des Staats, worin dies beſonders möglich iſt, iſt die der Republik. Mit der politiſchen Freiheit tritt abermals der Gegenſatz von Ideal und Wirklichkeit hervor, aber als der Gegenſatz des Staates ſelbſt.

Die Beſtimmungen dieſes Gegenſatzes ſind jene Elemente, die in ihrem Streben als Freiheit und Nothwendigkeit einander gegenüber treten; jene in der Form des Ideals, dieſe in der Form der Wirklichkeit. Die Wirklichkeit war ſchon in Kabale und Liebe als das Beſondere des Standes ſich ſelbſt entgegengeſetzt; jetzt gehören Freiheit und Nothwendigkeit der bewußten Wirklichkeit des Staates an, und ſind deshalb politiſch. Die Freiheit iſt keine bloße Willkür mehr, ſondern iſt berechtigt, und ebenfalls iſt die Nothwendigkeit für das Bewußtſein nicht mehr abſtract. Freiheit und Nothwendigkeit, Ideal und Wirklichkeit ſtehen in ſelbſtbewußter Form einander gegenüber. Wegen dieſer Form iſt die Nothwendigkeit ebenfalls ein freier, perſönlicher Act, tyranniſche Macht und Gewalt. Die Freiheit im Staate kommt mit ſich ſelbſt als Freiheit und Nothwendigkeit in Widerſpruch.

Um die politiſche Freiheit zum Pathos der Handlung zu machen, konnte unſer Dichter keinen ſchöneren Stoff auswählen, als die Verſchwörung des Fiesko in Genua iſt. Denn die Geſchichte enthält den Gegenſatz politiſcher Freiheit und tyranniſcher Gewalt in den hiſtoriſchen Perſonen auf das Glücklichſte ausgedrückt. Die Republik iſt von allen Formen des Staats dem Streben nach Herrſchaft am meiſten ausgeſetzt, dem die Freiheit ent-

gegenſtrebt. So lange dies Streben im Staate möglich iſt, bleibt er Gegenſtand und Ziel perſönlichen Intereſſes und ſubjectiver Leidenſchaft. Fiesko vereinigt das Pathos der beiden erſten Stücke in einer Einheit. In Fiesko iſt daſſelbe Streben, die Wirklichkeit umzugeſtalten, wie in den Räubern, und zwar durch Intrigue, wie in Kabale und Liebe.

Aus dieſem Streben ergibt ſich die Charakteriſtik der handelnden Perſonen. Wie Karl Moor, hat auch Fiesko die Groß-Mann-Sucht. Zu dem Mohren, den Gianettino Doria beſtochen hat, ihn zu ermorden, ſagt er: „Dein Ungeſchick iſt mir ein Unterpfand, daß ich zu etwas Großem aufgehoben bin, darum bin ich gnädig und du gehſt frei aus.“ Er ärgert ſich, daß Gianettino dem Mohren nur 100 Zechinen gegeben hat, daß ſein Kopf nicht mehr werth ſeyn ſoll; er iſt großmüthig und gibt demſelben 1000, und eben ſo viel jährlich, damit er bei ihm bleibe Der Mohr kundſchaftet nun aus, daß Genua „groß“ von ihm denke, daß Genua's „großer Mann“ den Fall der Republik verſchlafe, daß alle den Staat beklagten, der ihn verloren habe. Fiesko iſt auch im Bewußtſein Anderer ein großer Mann. Er kann es nicht dulden, daß irgend Jemand, am wenigſten ein Doria ihn an Großmuth übertreffen ſoll. Aber Fiesko ſtrebt auch nach Herrſchaft, wie der Präſident in Kabale und Liebe. Die Groß-Mann-Sucht Fiesko's unterſcheidet ſich von der Karl Moors dadurch, daß ſie zugleich Herrſchſucht iſt. Wenn er auch, wie Karl Moor, die Freiheit liebt, und für ſie ſtreitet, ſo iſt er doch als der politiſche Freiheitsheld zugleich der mögliche Herrſcher. Freiheit und Nothwendigkeit ſind beide in ihm auf gleiche Weiſe individua-

liſirt. Fiesko hat, nach Herrſchaft ſtrebend, denſelben Weltverſtand, wie der Präſident in Kabale und Liebe; denn er täuſcht alle, ſowohl den argliſtigſten Despoten als die Verſchworenen und Julia. Obwohl er ſeinen Zweck ohne Intrigue nicht erreichen kann, ſo iſt er doch zu edel, ſie zum Zweck zu machen, wie der Präſident in Kabale und Liebe. In all' ſeiner Heuchelei iſt immer noch der Zweck erkennbar: „Ich weiß es, göttliche Julia, daß ich nur Ehrfurcht gegen Sie fühlen ſollte. Meine Vernunft heißt mich das Knie vor dem Blute Doria beugen, aber mein Herz betet die ſchöne Julia an. Eine Verbrecherin iſt meine Liebe, aber eine Heldin zugleich, die kühn genug iſt, die Ringmauer des Rangs zu durchbrechen, und gegen die verzehrende Sonne der Majeſtät anzufliegen." Zu den Verſchworenen ſagt er: „Genua iſt mürbe, das Heldenfeuer der Patrizier klemmt ſich in Ballen levantiſcher Waaren. Genua kann nicht mehr frei ſeyn, muß von einem Monarchen erwärmt werden. Genua braucht einen Souverain, alſo huldigt dem Schwindelkopf Gianettino!" Und zu ſich ſelbſt ſpricht er: „Welch' ein Aufruhr in meiner Bruſt! welche heimliche Flucht der Gedanken — Republikaner Fiesko? Herzog Fiesko? — Gemach — hier iſt der jähe Hinunterſturz, wo die Mark der Tugend ſich ſchließt, ſich ſcheiden Himmel und Hölle. — Daß ſie mein ſind, die Herzen von Genua? Daß von meinen Händen dahin, dorthin ſich gängeln läßt das furchtbare Genua? Ein Diadem erkämpfen iſt groß; es wegwerfen iſt göttlich. Geh unter, Tyrann! Sei frei, Genua, und ich dein glücklichſter Bürger." Aber die Herrſchſucht läßt ihn weder ruhen noch raſten. Er ſieht die Sonne über

Genua aufgehen, und den Morgen feurig aus der See auftauchen: „Wilde Phantaſien haben meinen Schlaf aufgeſchwelgt — mein ganzes Weſen krampfig um meine Empfindung gewälzt. — Daß ich der größte Mann bin im ganzen Genua! und die kleinern Seelen ſollten ſich nicht unter die große verſammeln? — Aber ich verletze die Tugend. Tugend? — Der erhabene Kopf hat andere Verſuchungen, als der gemeine. — Dieſe majeſtätiſche Stadt! Mein! und darüber emporzuflammen, gleich dem königlichen Tag, und darüber zu brüten mit Monarchenkraft — Es iſt ſchimpflich, eine volle Börſe zu leeren — es iſt frech, eine Million zu veruntreuen, aber es iſt namenlos groß, eine Krone zu ſtehlen. Die Schande nimmt ab mit der wachſenden Sünde. Gehorchen! — Herrſchen! — ungeheure, ſchwindlichte Kluft — Legt Alles hinein, was der Menſch Koſtbares hat — Gehorchen und Herrſchen! Sein und Nichtſein! — tief unten den geharniſchten Rieſen Geſetz am Gängelbande zu lenken — die unbändigen Leidenſchaften des Volks mit dem weichen Spiele des Zügels zu zwingen — den emporſtrebenden Stolz der Vaſallen mit Einem — Einem Athemzug in den Staub zu legen, wenn der ſchöpferiſche Fürſtenſtab auch die Träume des fürſtlichen Fiebers in's Leben ſchwingt! — Ein Augenblick Fürſt hat das Mark des ganzen Daſeyns verſchlungen. — Ich bin entſchloſſen.“ Nach dieſem politiſchen Monolog fordert er von den Verſchworenen, daß ſie das Wörtchen unter der Fahne kennen ſollen, das Wörtchen Subordination. Wenn er nicht ihre Köpfe drehen kann, wie er will — wenn er nicht der Souverain der Verſchwörung ſeyn ſoll, will er nicht Mitglied der Ver-

ſchwörung ſeyn. „Zwei meiner Ahnherrn," ſagt er, „trugen die dreifache Krone, das Blut der Fiesko fließt nur unter dem Purpur geſund. Die Grafen von Lavagna ſollen ausſterben, ſollen Fürſten werden."

Wie Lady Milford in Kabale und Liebe die Groß-Weib-Sucht hatte, ſo hat Leonore, die Gemahlin Fiesko's, die Groß-Damen-Sucht. Fiesko iſt nicht weniger ihr Ideal eines großen Mannes, als Karl Moor das Ideal Amalia's war, nur daß Fiesko das politiſche Ideal iſt, Karl Moor das Ideal eines Menſchen. Fiesko war, als Leonore noch Mädchen war, ſchon der Gegenſtand ihrer Eiferſucht, und der andern Mädchen Genua's. „Und nun mein ihn nennen! Verwegnes, entſetzliches Glück! Mein Genua's größter Mann, der alle Größe ſeines Geſchlechts im lieblichſten Schmelze verband. — Als ich am Altar ſtand, ſeine Hand in meine gelegt, hatte ich den Gedanken — Dein Fiesko wird Genua von ſeinem Tyrannen erlöſen; ich bin ein Weib, fühle den Adel meines Bluts, kann es nicht dulden, daß dieſes Haus Doria über unſre Ahnen hinauswachſen will." Leonore wird aus Liebe zu ihrem Gemahl eine politiſche Heldin. Tieck nennt ſie das geſchwächte Bild der Amalia in den Räubern. Sie iſt zwar nicht ſo dithyrambiſch, als dieſe, aber prophetiſch, ſie ahnt die Zukunft. Fiesko, ſagt ſie, werde ſich zum Herzog machen, aber den Rebellen ſey nicht zu trauen. Sie fürchtet zugleich, was ſie wünſcht, lebt in banger Erwartung: „Mein Gemahl iſt hin, wenn ich den Herzog umarme. In dieſer ſtürmiſchen Zone des Throns verdorrt das zarte Pflänzchen der Liebe. Das Herz des Menſchen iſt zu enge für zwei allmächtige Götter, die ſich gram ſind.

Liebe hat Thränen und kann Thränen verstehn; Herrschsucht hat eherne Augen, worin ewig nie die Empfindung perlt; Liebe hat nur ein Gut, thut Verzicht auf die übrige Schöpfung; Herrschsucht hungert bei'm Raube der ganzen Natur — Komm zurück! Ermanne dich! Entsage! Die Liebe soll dich entschädigen. Kann mein Herz deinen ungeheuren Hunger nicht stillen — o Fiesko! das Diadem wird noch ärmer seyn." — Leonore will entsagen, weil sie fürchtet, ihren Gemahl zu verlieren. Eine so große Heldin der Entsagung, wie Louise in Kabale und Liebe, ist sie nicht. Sie ist auch nicht so schwach, wie man meint; als der Schuß fällt, das Zeichen des Aufruhrs, wirft sie sich mitten unter die Kämpfenden, aus Liebe zu ihrem Mann; und ruft aus, indem sie die Glocke vom Thurme der Dominikaner wimmern hört: „Wie entzückend, in dieser Sturmglocke spricht mein Fiesko mit Genua. Wie mein Herz höher wallt, Miethlinge hüpfen hinter seinem Namen, und sein Weib sollte zaghaft seyn? Nein, eine Heldin soll mein Held umarmen. Mein Brutus soll eine Römerin umarmen. Ich bin Porzia." Abermals stürzt sie sich mit den Worten: „Fiesko und Freiheit" in den Kampf, und findet den Tod von der Hand Fiesko's selbst, ihres Gemahls, der sie wegen ihres Scharlachmantels im Getümmel für den Tyrannen Gianettino Doria hält.

Andreas Doria ist wirklich ein großer Mann, der sich durch seine Tapferkeit und Verdienste um den Staat zur höchsten Würde der Republik erhoben hat. Fiesko sagt: „Mußt ich diesen Mann stürzen, eh' ich lerne, ihm zu gleichen." Und Leonore: „Jener sanftmüthige

Andreas, es iſt eine Wolluſt, ihm gut zu ſeyn — mag immer Herzog von Genua heißen.“ Er liebt den Staat und ſeine Genueſer, wie ein Vater ſeine Kinder liebt, ähnlich wie der alte Moor ſeine Untergebenen. Er liebt aber auch ſeine Familie, ſeinen Stamm; darum erzieht er ſeinen Neffen Gianettino zum Herzog. Er möchte gar zu gerne, wie der Präſident in Kabale und Liebe, ſeinen Stamm auf den Thron erheben; hat aber in dem eignen Herzen den Wurm ſeines Verdienſtes ausgebrütet. Denn Gianettino hat nicht gelernt, den Staat und ſeine Geſetze zu reſpectiren; darum verwünſcht der alte Doria ſeine gottloſe Liebe zum Neffen, die ihm die Liebe ſeiner Genueſer geraubt.

Die Sanftmuth des alten Andreas iſt dem Fiesko furchtbar, der Trotz Gianettino's iſt ihm lächerlich. Dieſer, der künftige Herzog, iſt frech und hochmüthig. Er achtet kein Geſetz, ſondern will tyranniſch ſeinen Eigenwillen zum Geſetz machen. Sein Oheim ſagt, er trampelt, wie ein Gaſſenjunge, auf die Geſetze; mitten in ihrem Tempel ſpie er die majeſtätiſche Gerechtigkeit an. Ganz Genua zittert vor ihm. Er ſagt zu Lomellino: „Du ſollſt Procurator werden, das iſt ſo viel, als alle Stimmen der Signoria.“ Wenn dieſe zur Dogenwahl verſammelt ſeyn wird, will er die zwölf Senatoren durch einen Schuß hinſtrecken, und ſich huldigen laſſen. Er nennt ſeinen Oheim einen alten Mann, der zum Herrſcher zu ſchwach ſey.

Julia Imperiali iſt eben ſo gefallſüchtig, als ihr Bruder Gianettino herrſchſüchtig iſt. Sie iſt ſtolz und übermüthig, wie dieſer, ſie weiß nur zu gut, daß ihr Oheim Doge von Genua iſt. Sie hängt dem Fiesko,

welchen ſie liebt, ihr Bild um, mit den Worten: „So Sklave! trage die Farbe deines Herrn!“ Lange kämpft ſie mit ihrem Stolz, ihm ihre Liebe zu geſtehen; als ſie dies thut, ſieht ſie ſich in ſeiner Liebe zu ihr getäuſcht; und zugleich ihr Verbrechen enthüllt, da ſie Leonoren hat durch Gift tödten laſſen wollen. Sie verwünſcht dieſelbe und prophezeiht ihr, daß Fiesko ſie und ſich ſelbſt verderben werde.

Verrina iſt der eigentliche Republikaner, der ächte Freiheitsheld. Fiesko ſagt, er iſt hart wie Stahl, und iſt ein Ehrenmann. Seine Väter fochten die Schlachten des Staats, und ſeine Mütter waren Muſter der Genueſerinnen. Die Ehre erbte von Geſchlecht zu Geſchlecht, und iſt das einzige Capital ſeines Stammes. Und dieſe Ehre, ſein einziges Gut, hat Gianettino verbrecheriſch gekränkt. Verrina will ihn in der erſten Leidenſchaft mit dem Schwerte durchbohren, aber iſt zu edel, ſolche Rache zu nehmen, da noch Gerechtigkeit in Genua iſt. Er ſieht die gekränkte Ehre als einen Wink der Vorſehung an, wodurch Genua frei werden ſoll. Alle ſeine Leidenſchaften concentriren ſich in der einen, in der Liebe zum Vaterlande. Verrina hat ebenfalls die Groß-Mann-Sucht, aber iſt nicht, wie Fiesko herrſchſüchtig. Er iſt betrübt, daß er der einzig große Mann in Genua iſt, und eröffnet ſeinem Vertrauten Bourgognino, daß Fiesko ſterben müſſe, damit Genua frei ſey. Der Mann, deſſen Lächeln Italien irre führe, werde nicht ſeines Gleichen in Genua dulden. Den Tyrannen werde Fiesko ſtürzen, das ſey gewiß, aber Fiesko werde Genua's gefährlichſter Tyrann werden. Er erkennt zwar in Fiesko den großen Mann, aber kann es nicht ſehen,

daß die andern Verſchwornen ſich ihm zu Füßen werfen. „Fiesko," ſpricht er, „mein Geiſt neigt ſich vor dem deinigen — mein Knie kann es nicht — du biſt ein großer Menſch; — aber — Steht auf Genueſer!" Nachdem Fiesko geſiegt, und Bourgognino den Gianettino im Kampfe getödtet, ſagt er zu dieſem: „Deinen Tyrannen haſt du weggeſchafft, überlaß mir nun den meinigen." Aber Fiesko iſt ſein Freund, ihre Herzen ſchlugen brüderlich zuſammen: ein Gedanke, ſagt er, ungeheuer genug, eine Mannesbruſt zu ſprengen. Der Anblick der Majeſtät fällt wie ein ſchneidendes Meſſer zwiſchen ihn und den Herzog. Fiesko will nach wie vor ſein Freund und Bruder ſeyn, eher aber ſoll die Nachwelt ſeine Gebeine auf dem Rade zuſammenleſen, als ſie aus dem Kirchhof eines Herzogthums graben. Verrina bittet, beſchwört ihn auf ſeinen Knien, den Purpur wegzuwerfen, aber vergebens. Deshalb ſtürzt Verrina ihn von einem Brette in's Meer, das zu einer Galeere führt, und über welches Fiesko gehen will, den Sklaven die Freiheit zu verkünden.

Unter den übrigen Verſchwornen, die mehr oder weniger für die Freiheit begeiſtert ſind, zeichnet ſich beſonders Bourgognino aus. Der Mohr Haſſan iſt ein drolliger Bandit, und hat einen Anſtrich von Humor, aber der niedrigſten Art. Das Komiſche iſt überhaupt nicht Schillers Element, und wenn es bei ihm erſcheint, iſt es mehr nur Witz und verſtändige Laune, als jene Seligkeit des Gemüths, die Himmel und Erde verſöhnt.

Auch gegen Fiesko hat die Kritik allerlei vorgebracht, und kann wirklich Manches daran ausſetzen. Wie ſchon

erinnert, war gleich der Haupteinwand gegen das Stück der, daß daſſelbe mehr verſtändig geſchrieben ſey, als gefühlvoll, das Ganze viel zu regelmäßig ſey. Der Plan iſt wirklich verſtändiger, als in den früheren Stücken ausgeführt, und die Charakteriſtik mehr entwickelt. Aber man fand die Monologen zu gedehnt, obwohl vorzüglich abgefaßt; obwohl ſie das Gemüth, von einer Leidenſchaft dictirt, mehr oder weniger kalt laſſen, ſo meint doch Schiller, daß die Steigerung des Ehrgeizes die Phantaſie genugſam beſchäftigen könne. A. W. v. Schlegel nennt Fiesko im Entwurf das verkehrteſte Stück, und in der Wirkung das ſchwächſte. Aehnlicher Weiſe bemerkt Gutzkow, wie ſchwer es unſerm Dichter geworden ſey, die Thatſachen vom Mittelpunkt aus zu ſichten und zu ordnen, wie er an dem Stoff ſo viel herum geſchnitten habe. Hegel rechnet Fiesko ſchon zu den Schillerſchen Stücken, in welchen die Hauptgeſtalten erhabner erſcheinen, weil ſie ſich einen ſubſtanziellen Gehalt zu eigen machen. Dies iſt richtig, aber mit der Einſchränkung, daß Fiesko nur den Uebergang aus den particulären Intereſſen macht.

Man hat auch das Verhältniß der handelnden Perſonen zu einander getadelt. Den Contraſt derſelben man will zu ſchneidend finden, was vielleicht eher von den weiblichen Charakteren gelten mag, als von den männlichen. Hoffmeiſter hat beſonders die zu loſe Motivirung mancher Scenen bis zur Unwahrſcheinlichkeit ſteigern und verwerfen wollen. Dahin rechnet er vor Allem das blinde Vertrauen Fiesko's zum Mohren, der ihn ermorden will, und die Unbeſonnenheit, daß er ihn entläßt, als er ihm am gefährlichſten werden kann.

Auch gehöre hierher der Tod Leonorens, durch ihre unglaubliche Schwärmerei herbeigeführt, und Fiesko's Benehmen dabei. Alles das ſey blos gemacht, und nicht natürlich. Man könnte noch viel dem Aehnliches hinzufügen, und fragen, ob wirklich der Tod Leonorens zur Entwickelung des Plans und der Charaktere nöthig, oder nicht vielmehr überflüſſig ſey? Ferner, ob es wohl des Unglücks und der Schande Bertha's bedurft hätte, Verrina, ihren Vater zur That und Handlung zu bewegen? Aber man fragt nur ſo, wenn man die Sache blos verſtändig nimmt, und nichts durch die Leidenſchaft zu erklären weiß.

Daß Schillern am meiſten der Schluß des Stücks zu ſchaffen machte, iſt ſchon erwähnt worden. Er meinte, daß die geſchichtliche Kataſtrophe des Complotts, worin der Graf am Ziel ſeiner Wünſche durch einen unglücklichen Zufall zu Grunde gehe, durchaus verändert werden müßte. Das Drama duldete den Finger des Ungefährs ſo wenig, als den der unmittelbaren Vorſehung. Schiller wunderte ſich, warum noch kein tragiſcher Dichter dieſen Stoff bearbeitet habe, wenn er nicht den Grund in jener dramatiſchen Wendung fände. Höhere Geiſter ſähen die zarten Spinnweben einer That durch die ganze Dehnung des Weltſyſtems laufen, und vielleicht an die entlegenſten Grenzen der Zukunft und Vergangenheit anhängen — wo der Menſch nichts, als das in freien Lüften ſchwebende Factum erblickte. Aber der Künſtler wählte für die kurze Geſchichte der Menſchheit, die er belehren wollte, nicht für die ſcharfſichtige Allmacht, von der er lernte. Er hielte dafür, daß das Ende Fiesko's tragiſch, und der Würde des Ganzen an-

gemeſſen ſeyn müßte. Aber wie, durch wen, und auf welche Art? Darüber konnte er lange nicht mit ſich einig werden. So geſchah es, daß er das Frühere zuerſt ausarbeitete, die Kataſtrophe des Stücks nicht errathen laſſen, und deshalb jene Zweifel zuletzt entſcheiden wollte.

In Betreff der Handlung ſcheint dies die Veranlaſſung geweſen zu ſeyn, warum nun das Intereſſe ſo getheilt iſt. Es iſt zwar dem Ganzen vortheilhaft daß der Dichter nicht dem hiſtoriſchen Factum gefolgt iſt, wornach Fiesko durch Zufall ertrinkt. Es iſt poetiſcher, daß durch Fiesko's ſelbſtſüchtiges Streben Verrina's Entſchluß geſtärkt und befeſtigt wird, ihn zu vernichten, daß Fiesko durch ſeine That und Handlung, durch ſich ſelbſt umkommt. Es fragt ſich nur, ob ſich damit auch jenes Intereſſe entſchuldigen läßt? Das Hauptintereſſe der Handlung beruht unſtreitig auf Fiesko, als dem Befreier Genua's; aber nach dem Falle des Hauſes Doria tödtet Verrina den Fiesko, um die Republik erſt wahrhaft zu befreien. Der letzte Zweck der Handlung war alſo nicht die Befreiung Genua's durch Fiesko, ſondern die Befreiung von dieſem Befreier. So ſcheint es, hält man einſeitig an der republikaniſchen Form des Staats feſt, wenn man von dem Werden deſſelben zur monarchiſchen Form abſtrahirt. Weil dann nicht Fiesko das höchſte Intereſſe iſt, nicht das Werden der Republik zur Monarchie, ſondern die bloße Republik, wären wir ſo lange nur getäuſcht worden. Der wahre Grund blieb verborgen, bis an's Ende, obwohl er offenbar ſchien. In den früheren Acten ſind wohl einige, aber blos hiſtoriſche Winke gegeben, die, weil ſie nicht durch

die Handlung motivirt ſind, die Sache nur verwirren. Da ſie das Intereſſe nicht leiten, ſtören ſie daſſelbe; es hätte dies gleich anfangs in die Handlung verwebt werden ſollen.

In Fiesko iſt ſchon eine ſubſtanziellere Geſinnung, als in den Räubern und in Kabale und Liebe, weshalb auch die ſubjective Empfindung darin mehr zurücktritt. So ſehr auch die Liebe Unendlichkeit der Empfindung iſt, ſo iſt ſie dieſe doch nur für die Liebenden. Auf dieſe beſchränkt, kann ſie nur durch die ſchöpferiſche Phantaſie zur Schönheit erhoben, allgemeines Intereſſe haben. Die Phantaſie und Poeſie verwendet alle Wirklichkeit des Lebens zum Schmuck der Liebe, ihre ſchöne Empfindung zu einer ganzen Welt erweiternd. Aber die Wirklichkeit verlangt eine andre Liebe, als die ſubjective, ſchöne Neigung iſt, die Liebe zum Objectiven. An die Stelle der ſchönen Liebe tritt in Fiesko deshalb die Liebe zum Staat. Die Liebe erſcheint zwar auch in Bourgognino's Neigung zu Bertha, und in Julia's argem Herzen getrübt. Aber in Fiesko iſt mehr die Ehre, als die Liebe das Pathos der handelnden Perſonen. Wie in Kabale und Liebe, treten auch in Fiesko Familien einander gegenüber, aber als gleiche; darum iſt nicht der Stand das Ideal, ſondern der Staat. Die Herrſchaft des Staats iſt das Ideal des Genueſiſchen Adels; die kämpfenden Familien ſind politiſche, nach dem Throne ſtrebende Häuſer, die über das Beſondere des Standes ihre Herrſchaft geltend zu machen ſuchen, und dadurch mit einander in Widerſtreit kommen.

In Kabale und Liebe waren der Adel- und Bürgerſtand in Zwieſpalt. In Fiesko iſt der Adelſtand mit ſich ſelbſt in Widerſtreit um die Herrſchaft des Staats,

aber als Stand, der ſeines Gleichen neben ſich hat; daher die Möglichkeit, daß auch dieſe ſich zur Herrſchaft des Staats erheben können, und wirklich darnach ſtreben. Der alte Andreas hat ſich und ſeinen Stamm zur höchſten Würde des Staats erhoben, durch Tapferkeit und Edelmuth, dadurch unterſcheidet er ſich weſentlich von dem Präſidenten in Kabale und Liebe. Das Haus Doria hat an der Spitze des Staats das Höchſte erreicht, was es als Stand zu erreichen fähig iſt. Mit der Herrſchaft des Staats iſt zugleich die Möglichkeit vorhanden, daß der Stand bloßer Stand zu ſeyn und zu bleiben aufhöre. Darum ſind Gianettino und Julia gegen den übrigen Adel übermüthig. Andreas Doria möchte ſeinen Stamm auf der Höhe des Staats auch erhalten; in dieſer Abſicht erzieht er ſeinen Neffen zum Herzog von Genua, worin ſchon die Tendenz liegt, die republikaniſche Form des Staats, wo möglich, ändern zu wollen.

Dies Streben geht aus der Stellung des Hauſes Doria nothwendig hervor. Der Stand an der Spitze des Staats, und doch Stand, widerſpricht ſich. Deshalb ſtrebt er, ſich mit der Herrſchaft des Staats zu identificiren, und ſucht die Möglichkeit des Strebens Anderer nach der Herrſchaft abzuſchneiden. Er muß darnach trachten, nicht blos möglich und vorübergehend zu herrſchen, ſondern wirklich und ausſchließlich. Aber dies Streben kommt nothwendig in Colliſion mit dem Staate ſelbſt, erſcheint tyranniſch. Der Druck erzeugt Patrioten, die ſich's zur Pflicht machen, den Staat von der Tyrannei zu befreien. Hiermit iſt wieder die Möglichkeit des Strebens nach Herrſchaft eröffnet, was ſich in

Fiesko zeigt, deſſen Haus und Stamm an Adel den Doria nichts nachgibt. Es ſcheint ſo, Fiesko will keine Herrſchaft, denn er will die Republik vom Tyrannen befreien; er will ſie aber nur befreien, um ſelbſt einer zu werden. Er will die Freiheit, aber mit der Freiheit ſich ſelbſt; will die Freiheit der Republik, und will ſie auch nicht. Im Befreier ſteckt gewöhnlich ſchon der Herrſcher verborgen. Dem Fiesko iſt die Befreiung des Staats nicht der Zweck, ſondern blos Mittel ſeiner Herrſchſucht. Aber die Patrioten wollen die Freiheit um ihrer ſelbſt willen; ein ſolcher Mann iſt Verrina, der die Freiheit blos um ihretwillen liebt, nicht um ſeinetwillen. Verrina will nichts als die Republik, er würde, wie Cato ihren Untergang nicht überleben.

Die Schuld der Häuſer Doria und Fiesko iſt, daß ſie in dem Staat beſonders ihre ſelbſtſüchtigen Intereſſen verfolgen. Das Streben nach Herrſchaft, die Schuld, mit der Freiheit das Entgegengeſetzte zu wollen, richtet ſie zu Grunde. Gianettino fällt im Kampfe während des Aufruhrs, den ſeine Willkür und Gewalt angeregt. Deshalb kann der Herzenswunſch des alten Andreas, ſeinen Stamm zum Herrſcherſtamm erhoben zu ſehen, nicht erfüllt werden. Ferner kehrt ſich der Aufruhr, das Mittel Fiesko's, die Herrſchaft an ſich zu reißen, gegen ihn ſelbſt, führt ſeinen und ſeiner Gemahlin Tod durch ihn herbei. Er bereitet ſich durch ſein Streben nach Herrſchaft ſelbſt den Untergang.

Oben iſt bemerkt worden, daß Schiller den Fiesko gleich Anfangs in Mannheim, aber in einer andern Geſtalt, auf die Bühne brachte. Dieſe neue Umgeſtaltung, ſagt er, habe er aus Rückſicht gegen das Publicum vorge-

nommen. Er ließ, wie früher bei den Räubern, eine Erinnerung an das Publicum folgenden Inhalts drucken: „Eigentlich ſollte das Tableau für den Künſtler reden und er ſelbſt die Entſcheidung hinter dem Vorhang erwarten. Es iſt auch jetzt meine Abſicht nicht, das Urtheil der Zuſchauer für meine Manier zu beſtechen, und der Faden des Trauerſpiels liegt nicht ſehr verſteckt. Dennoch ſetze ich einen zu großen Werth in die Aufmerkſamkeit meines Publicums, als daß ich ihm nicht auch die wenigen Augenblicke ſollte zu retten ſuchen, die darauf gehen würden, bis er ihn fände."

„Fiesko iſt der große Punkt dieſes Stücks, gegen welchen ſich alle darin ſpielenden Handlungen und Charaktere gleich Strömen nach dem Weltmeere hinſenken — Fiesko, von dem ich vorläufig nichts Empfehlenderes weiß, als daß ihn J. J. Rouſſeau im Herzen trug — Fiesko, ein großer, fruchtbarer Kopf, der unter der täuſchenden Hülle eines weichlichen epikuriſchen Müſſiggangs in ſtiller, geräuſchloſer Dunkelheit, gleich dem gebärenden Geiſt aus dem Chaos, einſam und unbehorcht eine Welt ausbrütet und die leere lächelnde Miene eines Taugenichts lügt, während daß Rieſenpläne und wüthende Wünſche in ſeinem brennenden Buſen gähren — Fiesko, der lange genug mißkannt, endlich einem Gott gleich hervortritt, das reife, vollendete Werk vor erſtaunenden Augen ſtellt, und ein gelaſſener Zuſchauer daſteht, wenn die Räder der großen Maſchine dem gewünſchten Ziele unfehlbar entgegenlaufen — Fiesko, der nichts fürchtet, als ſeines Gleichen zu finden — der ſtolzer darauf iſt, ſein eignes Herz zu beſiegen, als einen furchtbaren Staat — Fiesko, der zuletzt den verführeri-

ſchen, ſchimmernden Preis ſeiner Arbeit, die Krone von Genua, mit göttlicher Selbſtüberwindung hinwegwirft, und eine höhere Wolluſt darin findet, der glücklichſte Bürger, als der Fürſt ſeines Volks ſeyn."

„Man erwartet vielleicht, daß ich die Freiheiten rechtfertige, die ich mir in dieſem umgeformten Fiesko gegen die hiſtoriſche Wahrheit — ja meine erſte Darſtellung ſelbſt erlaubte. — Nach jener ſowohl, als nach dieſer arbeitet der Graf auf den Umſturz der Republik, in beiden kommt er in der Verſchwörung um. Mit der Hiſtorie getraue ich mir bald fertig zu werden, denn ich bin nicht ſein Geſchichtsſchreiber, und eine einzige große Aufwallung, die ich durch die gewagte Dichtung in der Bruſt meiner Zuſchauer bewirke, wiegt bei mir die ſtrenge hiſtoriſche Genauigkeit auf. — Der Genueſer Fiesko ſollte zu meinem Fiesko nichts, als den Namen und die Maske hergeben — das Uebrige mochte er behalten. — Iſt es denn meine Schuld, wenn er weniger edel dachte? wenn er unglücklicher war? Müſſen meine Zuſchauer dieſe verdrüßliche Wendung entgelten? Mein Fiesko iſt allerdings nur untergeſchoben; doch was kümmert mich das, wenn er nur größer iſt, als der wahre — wenn mein Publicum nur Geſchmack an ihm findet? — Warum ich aber jetzt meiner eignen erſten Schilderung widerſpreche, die den Grafen durch ſeine Herrſchſucht umkommen läßt, iſt eine andre Frage. Es mag nun ſeyn, daß ich zur Zeit, wo ich jenen entwarf, gewiſſenhafter oder verzagter geweſen — vielleicht aber auch, daß ich für den ruhigen Leſer, der den verworrenſten Faden mit Bedacht auseinanderlöſt, mit Fleiß anders dichten wollte, als für den hingeriſſenen Hörer,

der augenblicklich genießen muß, und reizender iſt es nun doch, mit dem großen Manne in die Wellen zu laufen, als von einem geſtraften Verbrecher ſich belehren zu laſſen."

„Ueber die moraliſche Beziehung des Stücks wird wohl Niemand zweifelhaft ſeyn. Wenn es zum Unglück der Menſchheit ſo gemein und alltäglich iſt, daß ſo oft unſere göttlichen Triebe, daß unſere beſten Keime zum Großen und Guten unter dem Druck des gewöhnlichen bürgerlichen Lebens begraben werden — wenn Kleingeiſterei und Mode der Natur kühnen Umriß beſchneiden — wenn tauſend lächerliche Convenienzen am großen Stempel der Gottheit herum künſteln, ſo kann dasjenige Schauſpiel nicht zwecklos ſeyn, das uns den Spiegel unſerer ganzen Kraft vor die Augen hält, das den ſterbenden Funken des Heldenmuths belebend wieder emporflammt — das uns aus dem engen, dumpfen Kreiſe unſers alltäglichen Lebens in eine höhere Sphäre rückt. Dieſes Schauſpiel, hoffe ich, iſt Fiesko's Verſchwörung."

„Heilig und feierlich war mir immer der ſtille, der große Augenblick im Schauſpielhauſe, wo die Herzen ſo vieler Hunderte wie auf den allmächtigen Schlag einer magiſchen Ruthe nach der Phantaſie eines Dichters beben — wo, herausgeriſſen aus allen Masken und Winkeln, der natürliche Menſch mit offenen Sinnen horcht — wo ich des Zuſchauers Seele am Zügel führe und nach meinem Gefallen, einem Ball gleich, dem Himmel oder der Hölle zuwerfen kann — es iſt Hochverrath an dem Genius — Hochverrath an der Menſchheit, dieſen glücklichen Augenblick zu verſäumen, wo ſo Vieles für das Herz kann verloren oder gewonnen werden. — Wenn jeder von uns zum Beſten des Vater-

landes diejenige Krone hinwegwerfen lernt, die Er fähig iſt, zu erringen, ſo iſt die Moral des Fiesko die größte des Lebens."

„Weniger konnt' ich einem Publicum nicht ſagen, das durch die gütigſte Aufnahme meiner Räuber meine Leidenſchaft für die Bühne belebte und dem alle meine künftigen dramatiſchen Producte gewidmet ſind."

Iſt nun zwar die Wendung auf das Publicum, die in dieſer Erinnerung ausgeſprochen iſt, poetiſch, ſo rechtfertigt ſie doch nicht die gänzliche Umgeſtaltung des Stücks. Das neu umgeformte Stück iſt ein ganz anderes. Es ſteht in Betreff des Ehrgeizes, von welcher Leidenſchaft das erſte Stück dictirt iſt, wie Schiller ſagt, gar ſehr zurück. Die Conſequenz der Ehrſucht iſt, daß ſie nothwendig zur Herrſchſucht wird; wo nicht, kommt anſtatt eines politiſchen Stücks, ein blos moraliſches heraus. Das erſtere Stück iſt ächt politiſch vom Ehrgeiz, das letztere blos moraliſch von der Reflexion darüber dictirt, die Leidenſchaft durch Tugend zu beſiegen. Fiesko iſt ganz unpolitiſch zum bloßen Tugendhelden umgeformt. Im erſtern Stück iſt ſchon Verrina, was Fiesko im letztern ſeyn ſoll, aber nicht moraliſch, ſondern politiſch. Verrina würde nicht Fürſt ſeyn wollen und können, wenn's ihm auch vergönnt wäre. Mit der moraliſchen Umwandlung Fiesko's iſt der weſentliche Charakter einer politiſchen Tragödie ganz aufgehoben. Das Streben nach Herrſchaft, das Pathos des politiſchen Helden iſt einem republicaniſchen Trauerſpiel durchaus weſentlich. In dieſem Streben ſtellt ſich das Werden der Republik zur Monarchie dar.

Die Umformung des Fiesko fällt in die Zeit, wo

Schiller angefangen hatte, ſich ſchon mit Don Karlos zu beſchäftigen. Sicherlich hat die Aenderung, die unterdeß mit ihm vorgegangen war, auf die Umformung gewirkt. Da aber Fiesko der dramatiſche Fortſchritt von der Republik zur Monarchie iſt, ſo erſcheint die Umformung deſſelben als bloße Reflexion. Sie iſt nicht, wie Hoffmeiſter meint, ein Uebergang zum höheren Objectiven, von dem polemiſch revolutionären Standpunkt des Dichters zur affirmativen Conſtituirung ſeiner Ideen, ſondern ein Rückfall. Die Reſignation der Tugend und Selbſtüberwindung iſt blos Subjectives, was, auf das Streben nach Herrſchaft verzichtend, nicht Erhebung des Objectiven iſt. Dieſe iſt nur durch das Streben des Objectiven ſelbſt möglich, was ſich mit jener Moral und Tugend nicht verträgt. Das weſentliche Verhältniß, welches Fiesko als ein politiſches Trauerſpiel einerſeits zu Kabale und Liebe, als der bürgerlichen Tragödie hat, anderſeits zum Don Karlos, als dem politiſch-religiöſen Schauſpiel, wird durch die ſubjective Wendung in der Umformung des Stücks ganz zerſtört, und damit auch die Entwickelung der Freiheit in der Form des Gegenſatzes von Ideal und Wirklichkeit unterbrochen und gehemmt. Es iſt auch kein Grund vorhanden, warum ſich das Publicum weniger für den politiſchen Helden intereſſiren ſollte, als für den moraliſchen Tugendhelden. Es hat auch keine Begeiſterung für denſelben gezeigt.

Die Individuen ſowohl als die Stände gehen an ihrem Ideal der Herrſchaft unter, indem ſie die Wirklichkeit des Staats zum Mittel ihrer Ehrſucht machen. Das Ideal bringt auch hier, indem es erreicht wird,

nichts als Tod und Verderben. Der Staat behält abermals den Sieg, als die ſubſtanzielle Macht und Wirklichkeit der Stände und Individuen. Der Staat iſt kein Ideal, und darum auch die Herrſchaft kein Ideal, was zu erſtreben wäre. Der Stand geht in ſeinem Streben nach Herrſchaft unter, und bleibt ſelbſt dann, wenn er zur Herrſchaft gelangt, nicht Stand, ſondern erhebt ſich über allen und jeden Stand. Der Staat iſt, weil kein Mittel zu willkürlichen Zwekken, deshalb nothwendig beſtimmt, und damit alles, was zu ihm gehört. Soll die Herrſchaft des Staats kein Ideal bleiben, ſondern über alle Willkür und Herrſchſucht erhoben werden, ſo muß ſie nothwendig beſtimmt ſeyn. Dies iſt nicht anders möglich, als durch Geburt, mit der Erbfolge allein wird das willkürliche Streben nach Herrſchaft des Staats abgeſchnitten. So lange dieſe nicht nothwendig beſtimmt iſt, bleibt ſie dem Ehrgeiz und der Herrſchſucht ausgeſetzt. Die Herrſchaft durch Geburt iſt, weil natürlich, rein nothwendig, der Herrſcher von Geburt macht ſich nicht zum Herrſcher, nicht ſein Wille, auch keine Wahl und Willkür, ſondern die Natur, das Nothwendige macht ihn dazu. Wegen der Unmittelbarkeit und Nothwendigkeit iſt die Herrſchaft durch Geburt der Willkür und Selbſtſucht an ſich gar nicht zugänglich. Sie iſt deshalb als Monarchie eine höhere Form des Staats, als die Republik iſt.

In dem Streben des Adels nach der Herrſchaft im Staate zeigt ſich die innere Möglichkeit der Republik zur Monarchie. Die republikaniſche Form des Staats hat in ſich ſelbſt das Streben und die Tendenz zur monarchiſchen Form, wie dieſe zur conſtitutionellen. Die

Republik iſt factiſch die reale Möglichkeit, Monarchie zu werden, in welchem Werden der Republik zur Monarchie ein Fortſchritt des Staats zu ſeiner höheren Wirklichkeit liegt. Dieſe Möglichkeit ſtellt uns der Dichter in Fiesko vor Augen, das Werden der republikaniſchen Form des Staats zur monarchiſchen. Da erſtere hier die wirkliche iſt, ſo ſiegt der Staat noch in republikaniſcher Form, aber muß ſchon gewaltig um ſeine Exiſtenz kämpfen, indem er nahe daran iſt, ein Herzogthum zu werden. Erſt im Don Karlos iſt an die Stelle der Republik die Monarchie wirklich getreten.

Wir können die drei erſten Schauſpiele unſers Dichters als ein großes Ganzes betrachten. Die Freiheit iſt in der Form des Gegenſatzes von Ideal und Wirklichkeit in allen dreien das Princip; aber von der höchſten Abſtraction und Willkür bis zur Wirklichkeit des Staats ſich entwickelnd und vollendend. Man ſieht faſt allgemein dieſe Stücke als die erſte Epoche der Schillerſchen Poeſie an; man nennt ſie nach Humboldts Vorgange die Epoche der Naturpoeſie. Wenn damit ausgedrückt ſeyn ſoll, daß ſich in dieſen Dramen die Natur, d. h. das unmittelbar individuell geiſtig beſtimmte Weſen und Daſein des Dichters am urſprünglichſten ausgeprägt habe, ſo mag es gelten; in keiner andern Bezeichnung hat aber das Wort Naturpoeſie, in Anwendung auf Schiller, Sinn und Bedeutung. Man muß überhaupt zugleich das natürliche Selbſt darunter verſtehen, die natürliche Beſtimmtheit des Geiſtes. Es iſt immer der Geiſt das Pathos der Handlung, wenn auch in natürlicher Form begriffen, und zwar in der Entwickelung ſeiner Freiheit, und damit ſeiner ſelbſt, wie er ſich, das Natürliche überwindend, tragiſch erkennen lernt.

Don Karlos.

Dalberg hatte unſern Dichter ſchon in Stuttgart auf den Stoff des Don Karlos aufmerkſam gemacht. Als Schiller darauf in Bauerbach die erſte Hand an das Stück legte, ſchrieb er jenem ausdrücklich, daß er ihm dies Sujet zu verdanken habe. Er ſchrieb ferner an Reinwald: „Um zwiſchen Imhof und Maria Stuart nicht länger zu ſchwanken, habe ich beide bis auf weitere Ordre zurückgelegt, und arbeite nun feſt und entſchloſſen auf einen Don Karlos los.“ Es blieb aber zunächſt bei'm Anfang. Nach Mannheim zurückgekehrt, wollte er bald dies bald jenes arbeiten. Von Stuttgart her trug er ſich noch mit dem Schauſpiel Conradin von Schwaben herum, und wollte nun auch den zweiten Theil der Räuber ſchreiben. Ferner wollte er Shakſpeare's Macbeth und Timon für die deutſche Bühne einrichten, über welches alles Dalberg ſehr unzufrieden war. Denn Schiller war Theaterdichter, und ſollte ſich für einen beſtimmten Stoff entſcheiden. Deshalb ließ jener ihm ſagen, daß er die mediciniſche Praxis wieder ergreifen möge, was ſeiner Unentſchloſſenheit ein Ende machte. Er ließ nun Conradin von Schwaben abermals fallen, und nahm Don Karlos wieder auf, um denſelben ſo bald als möglich zu vollenden. Aber er zwang ſich zur Ar-

heit, in der trübſten Stimmung und während anhaltender Kränklichkeit.

Schiller war in Stuttgart noch das geliehene Geld für den Druck der Räuber ſchuldig geblieben. Die Perſon, die ſich für ihn verbürgt hatte, wurde nach ſeiner Entfernung hart gedrängt, und wußte ſich zuletzt nicht anders zu helfen, als daß ſie ebenfalls nach Mannheim entfloh, wo ſie feſtgenommen wurde. Dies ſetzte Schillern in die größte Verlegenheit, da er ſich ohnedies in der traurigſten Lage befand. Vergebens hoffte er, daß ſeine Freunde ſich ſeiner annehmen würden. Zuletzt half ihm ſein Wirth, der Baumeiſter Anton Hölzel, aus der Noth, auf den er wohl am wenigſten gerechnet hatte. Unterdeß überraſchte und erheiterte ihn aber eine unverhoffte Anerkennung von ihm ganz fremden, unbekannten Perſonen. Er erhielt nämlich durch die Poſt ein Paquet, das vier mit farbigen Stiftern auf Gips gezeichnete Bildniſſe enthielt, welche Körner, deſſen Braut Minna Stock, ihre Schweſter und Profeſſor Huber vorſtellten. Auch lag eine ſchön geſtickte Brieftaſche bei, ein von Körner in Muſik geſetztes Lied aus den Räubern, und zuletzt ein Schreiben, das die wärmſte Verehrung für Schillers Werke ausſprach. Wie ſehr unſer Dichter ſich über dieſes Geſchenk freute und wie tief ergriffen er war, iſt in einem Briefe an Frau von Wolzogen rührend zu leſen. Er lebte nun der frohen Hoffnung, daß die neuen Freunde vielleicht dazu beitragen könnten, ihn in beſſere Lebensverhältniſſe zu bringen.

Schiller pflegte, wie ſchon früher erwähnt wurde, der Frau von Kalb in Mannheim ſeine neueſten Producte vorzuleſen. Streicher hatte durch begeiſterte Lobeserhebungen

über Don Karlos ihre Neugierde lebhaft erregt und auf das Höchſte geſpannt. Sie bat daher unſern Dichter, ihr von dem neuen Stück doch etwas mittheilen zu wollen. Dieſer wünſchte ihr aber die Scenen ſelbſt vorzuleſen. Nach langem Harren ſeiner Freundin brachte er eines Nachmittags den fertigen Theil des erſten Actes mit und las ihn vor. Frau von Kalb, ſo erzählt Streicher, richtete ihre Blicke unverwandt auf den mit Pathos und Begeiſterung declamirenden Schiller, ohne aber durch das leiſeſte Zeichen ihre Empfindung zu verrathen. Als er geendigt hatte, fragte er: „Nun, gnädige Frau! wie gefällt es Ihnen?“ Frau von Kalb ſuchte einer beſtimmten Anwort auf die ſchonendſte Art auszuweichen; aber als Schiller ſie wiederholt um ihre aufrichtige Meinung über den Werth ſeiner Arbeit bat, lachte ſie laut auf, und ſagte: „Lieber Schiller! das iſt das Allerſchlechteſte, was ſie noch gemacht haben.“ „Nein! das iſt zu arg!“ erwiederte dieſer, warf ſeine Schrift voll Aerger auf den Tiſch, nahm Hut und Stock, und entfernte ſich augenblicklich. Kaum war Schiller aus der Thür, als Frau von Kalb nach dem Papier griff, und zu leſen anfing. Sie hatte die erſte Seite noch nicht beendigt, als ſie dem Bedienten ſchellte, und zu ihm ſagte: „Geſchwind, geſchwind lauf' er zu Herrn Schiller; ich laſſe ihn um Verzeihung bitten, ich hätte mich geirrt, es ſey das Allerſchönſte, was er noch geſchrieben, er ſolle doch ja gleich wieder zu mir kommen.“ Der Auftrag wurde eben ſo ſchnell als genau ausgerichtet, allein Schiller gab der Bitte kein Gehör, ſondern ging erſt den folgenden Tag zu der feinſinnigen Frau, die ihr erſtes Urtheil zwar

willig zurücknahm, aber ihm auch erklärte, daß ſeine Dichtungen durch die heftige, ſtürmiſche Art, mit welcher er ſie vorleſe, unausbleiblich verlieren müßten.

Frau von Kalb trug viel zur Erheiterung unſers Dichters bei. Schiller nennt ſie eine vortreffliche Frau, die ohne aus ihrem Geſchlechte zu treten, ſich glänzend darin auszeichne. Schillers Bekanntſchaft mit Frau Kalb, ſagt Frau von Wolzogen, wurde bei dem längeren Aufenthalt derſelben in Mannheim zur innigſten Freundſchaft. Frau von Kalb war die erſte geiſtvolle und vielſeitig gebildete Frau, die Schiller kennen lernte; ihr Geiſt hatte früh eine ernſte Richtung genommen, und bei ihrer Stellung und Anſicht des Lebens waren ihr die Formen der höheren Welt eigen, wodurch ſie auf Schillers Haltung im Leben günſtig wirkte. Sein Genius fand bei ihr die Freiheit und Wärme des Begegnens in Gefühl und Ideen, deren er ſo ſehr bedurfte, und die zarte Schonung der Freundſchaft in leidenſchaftlichen Stimmungen. Sein ganzes Leben hindurch nahm er an dem Schickſal dieſer Freundin den innigſten Antheil.

Frau von Wolzogen erzählt, daß Schillers Umgang mit Frau von Kalb nicht nur belebend während der Ausarbeitung des Don Karlos auf ihn gewirkt, ſondern daß ſie ihm auch zu einigen Zügen im Charakter der Königin Eliſabeth Veranlaſſung gegeben habe. Daſſelbe ſagte man in Betreff der Eboli von Fräulein von A—in Dresden, jenem ſchönen Mädchen, zu dem Schiller eine ſo leidenſchaftliche Liebe gefaßt hatte. Schiller ſchrieb jedoch eigenhändig in ein Exemplar des Don Karlos,

welches er der Tochter des Geheimenraths Schmidt in Weimar überreichte:

„Kein Lebender und keine Lebende
Saß dieſem Bild der ſüßen Sympathie
Und Freundſchaft aufgeſtellt. Aus nicht vorhandnen Welten
Entlehnte es — ich kannte Dich noch nie —
Ein volles Herz und warme Phantaſie.
Wenn das, was ich für Schatten hier empfunden,
In Deinem Herzen mächtig wiederklingt,
Aus Deinem Auge ſchöne Thränen zwingt,
Wenn es in ſtillen, ſchwärmeriſchen Stunden
Zu ſanfter Rührung Dich erweicht,
So weißt Du, was der Dichter dann empfunden,
Hätt' er ein lebend Bild gefunden,
Was Deinem, Caroline, gleicht."

Einen entſchiedenen Einfluß auf Schiller hatte die Anerkennung ſeines Dichtertalents am Hofe zu Darmſtadt, und beſonders die Auszeichnung, mit welcher der Herzog von Weimar, der an „das Vortrefflichſte" gewohnt war, ihn überraſcht hatte. Er war aber nicht minder erfreut über den Antheil, den die liebenswürdige Frau Landgräfin an ſeiner Vorleſung der erſten Scenen des Don Karlos genommen. Nach ſeiner Rückkehr aus Darmſtadt verleideten ihn ſeine Unannehmlichkeiten mit den Schauſpielern in Mannheim, die zuletzt in allgemeine Erbitterung ausarteten, dieſen Ort ſo ſehr, daß er ſich entſchloß, auf's Neue denſelben zu verlaſſen, was er auch mit Hülfe ſeiner Leipziger Freunde in's Werk ſetzte. Schiller kam zur Meßzeit nach Leipzig, wo ſeine angenehmſte Erholung war, Richters Kaffeehaus zu beſuchen; zog aber bald nach Gohlis auf's Land. Als jedoch Körner und Huber, jener als Appellationsrath, nach Dresden gin-

gen, reiſte Schiller ihnen dahin nach. An den Ufern der Elbe, nicht weit von Dresden, liegt ein kleines Dorf, Loſchwitz, in einem von Weinbergen umſchloſſenen Thale. Körner beſaß hier einen ſchön gelegenen Rebhügel, mit einem freundlichen Wohnhauſe. Auf der Anhöhe, wo ſich der Weinberg an einen Fichtenwald anlenht, ſtand ein kleines Gartenhaus, in welchem Schiller den Don Karlos vollendete. „Don Karlos," ſagt Köner, „wurde hier nicht allein geendigt, ſondern erhielt auch eine ganze neue Geſtalt. Schiller bereute oft, früher einzelne Scenen in der Thalia bekannt gemacht zu haben. Er hatte während der Arbeit beträchtliche Fortſchritte gemacht, ſeine Forderungen waren ſtrenger geworden, und der anfängliche Plan befriedigte ihn ſo wenig, als die Manier der Ausführung in den gedruckten Scenen." Don Karlos erſchien im Jahre 1787.

Schiller änderte die Scenen in den erſten vier Heften der Thalia völlig um, die bis zum achten Auftritt des dritten Acts gingen, alſo bis dahin, wo Marquis Poſa erſcheint. Er kürzte ſie vielfach ab, ohne daß die neue Bearbeitung dadurch an theatraliſcher Beſtimmtheit und Darſtellung gewonnen hätte, merzte viele Uebertreibungen und rhetoriſche Wendungen aus, ja ſelbſt ganze Scenen, woher es kommt, daß in der neuen Bearbeitung manches weniger verſtändlich erſcheint, was in der erſten Anlage ausführlich und klar iſt. Eine gänzliche Veränderung erlitt der Charakter des Don Karlos. In der erſten Anlage iſt er leidenſchaftlicher, und ſtolz auf ſeine fürſtliche Herkunft und Erſtgeburt, was in der neuen Bearbeitung weggefallen iſt.

Aus der Zeit, in welcher Schiller am Don Karlos arbeitete, wird eine für die Charakteriſtik Schillers nicht unwichtige Anekdote erzählt. Nach einigen trug ſie ſich ſchon in Leipzig zu, nach andern erſt in Loſchwitz, was wahrſcheinlicher iſt. Schiller, ſo heißt es, wurde in Leipzig unter andern auch mit Göſchen und Jünger bekannt. Eines Tags war unſer Dichter lange ausgeblieben; Göſchen war unterdeß ausgegangen und hatte die Schlüſſel mitgenommen. Schiller mußte, als er zurückkam, auf dem Vorſaal warten; da ihm die Zeit lang wurde, ſetzte er ſich hin, eine angefangene Scene des Don Karlos zu vollenden, die Scene nämlich, worin Don Karlos mit der Eboli zuſammenkommt. Im Hofe war große Wäſche, und das Plaudern der Waſchweiber harmonirte nicht mit der fürſtlichen Unterhaltung in Schillers Kopf; deshalb mußte er ſeinen Vorſatz für diesmal aufgeben. Doch kam ihm der Contraſt zwiſchen der Idealwelt in ihm und der proſaiſchen Wirklichkeit draußen ſo drollig vor, daß er folgende Verſe machte:

„Schon hab' ich meinen Prinzen an der Stelle,
Schon hör' ich ſie! Schon ruft das ſchöne Weib Triumph! —
Was hör' ich? — Einen alten Strumpf
Geworfen in die ſchmutz'ge Welle."

Die Geſchichte aus Loſchwitz findet ſich in der Wiener Ausgabe der Schillerſchen Werke im 10. Bande. Hier lauten die Verſe etwas anders, unter der Aufſchrift: „Unterthänigſtes Promemorium an die wohledle Waſchdeputation von einem niedergeſchlagenen Trauerſpieldichter zu Loſchwitz." Schiller, heißt es dort, hätte ſich, da die erſten Acte des Don Karlos bei Göſchen bereits gedruckt wurden, wegen des zu vollendenden Werks

genöthigt geſehen, von einer Vergnügungsfahrt, welche die Körnerſche Familie unternahm, zurückzubleiben. In der Meinung aber, daß Schiller mitfahren werde, habe Körners Frau alle Schränke und Keller ſchließen laſſen. Ueber das Plätſchern der Wäſche unter ſeinem Fenſter entrüſtet, habe Schiller ein Gedicht gemacht, wovon die erſten Verſe folgende geweſen:

„Die Wäſche klatſcht vor meiner Thür,
Es plärrt die Küchenzofe,
Und mich, mich führt das Flügelthier
Zu König Philipps Hofe."

„Ich eile durch die Gallerie
Mit ſchnellem Schritt, belauſche
Dort die Prinzeſſin Eboli
In ſüßem Liebesrauſche."

„Schon ruft das ſchöne Weib Triumph!
Schon hör' ich — Tod und Hölle!
Was hör' ich — einen naſſen Strumpf
Geworfen in die Welle."

Schillers erſte Aeußerungen über Don Karlos finden ſich in einem Schreiben an Reinwald: „Ich finde, daß dieſe Geſchichte mehr Einheit und Intereſſe zum Grunde hat, als ich geglaubt, und mir Gelegenheit zu ſtarken Zeichnungen und erſchütternden Situationen gibt. Der Charakter eines feurigen, großen und empfindenden Jünglings, der zugleich der Erbe einiger Kronen iſt — einer Königin, die durch den Zwang ihrer Empfindung bei allen Vortheilen ihres Schickſals verunglückt — eines grauſamen, heuchleriſchen Inquiſitors und barbariſchen Herzogs Alba ſollten mir nicht wohl mißlingen. Dazu kommt noch, daß man einen ſolchen Mangel an

deutſchen Stücken hat, die große Staatsperſonen behandeln, und das Mannheimer Theater dies Sujet von mir bearbeitet wünſcht. — Ich muß Ihnen geſtehen, daß ich den Karlos gewiſſermaßen ſtatt meines Mädchens habe. Ich trage ihn in meinem Buſen, ich ſchwärme mit ihm durch die Gegend von Bauerbach herum. Wenn er einſt fertig iſt, ſo werden Sie mich und Leiſewitz an Don Karlos und Julius abmeſſen; nicht nach der Größe des Pinſels, ſondern nach dem Feuer der Farben; nicht nach der Stärke auf dem Inſtrument, ſondern nach dem Ton, in welchem wir ſpielen. Karlos hat, wenn ich mich des Maßes bedienen darf, von Shakſpeare's Hamlet die Seele, Blut und Nerven von Leiſewitz's Julius, und den Puls von mir. Außerdem will ich es mir in dieſem Schauſpiel zur Pflicht machen, in Darſtellung der Inquiſition die proſtituirte Menſchheit zu rächen, und ihre Schandflecken fürchterlich an den Pranger zu ſtellen. Ich will, und ſollte mein Karlos dadurch auch für das Theater verloren gehen, einer Menſchenart, welche der Dolch der Tragödie bis jetzt nur geſtreift hat, auf die Seele ſtoßen."

Schiller empfing in Mannheim mehrere Briefe, worin er gebeten wurde, ein großes, hiſtoriſches Stück zu dichten, und ſeinen Don Karlos zu vollenden. Auch Gotter hatte den Plan zum Don Karlos geſehen und groß befunden. Schiller ſchrieb an Dalberg: „Freilich iſt ein gewöhnliches bürgerliches Sujet, wenn es auch noch ſo herrlich ausgeführt wird, in den Augen der großen, nach außerordentlichen Gemälden verlangenden Welt niemals von der Bedeutung, wie ein kühneres Tableau; und ein Stück, wie dieſes, erwirbt dem Dich-

ter, und auch dem Theater, dem es angehört, schnelleren und größeren Ruhm, als drei Stücke, wie jenes. Karlos würde nichts weniger seyn, als ein politisches Stück — sondern eigentlich ein Familiengemälde in einem fürstlichen Hause; und die schreckliche Situation eines Vaters, der mit seinem eigenen Sohne so unglücklich eifert, die schrecklichere Situation eines Sohnes, der bei allen Ansprüchen auf das größte Königreich der Welt, ohne Hoffnung liebt, und endlich geopfert wird, müßten, denke ich, höchst interessant ausfallen. Alles, was die Empfindung empört, würde ich ohnehin mit größter Sorgfalt vermeiden." Er schreibt in einem andern Briefe an Dalberg: „Karlos ist ein herrliches Sujet für mich. Vier große Charaktere beinahe von gleichem Umfang, Karlos, Philipp, die Königin und Alba öffnen mir ein unendliches Feld. Ich kann mir nicht verbergen, daß ich so eigensinnig, vielleicht so eitel war, um in einer entgegengesetzten Sphäre zu glänzen, meine Phantasie in die Schranken des bürgerlichen Cothurns einzäumen zu wollen, da die hohe Tragödie ein so fruchtbares Feld, und für mich, möcht' ich sagen, da ist, da ich in diesem Fache größer und glänzender erscheinen, und mehr Dank und Erstaunen wirken kann, als in keinem andern, da ich hier vielleicht nicht erreicht, in andern übertroffen werden könnte."

Schiller machte schon in Bauerbach historische Studien zum Don Karlos, las die Geschichte desselben von St. Real und Brantome's Geschichte Philipps des Zweiten. Er schrieb an Reinwald: „Wenn ich eine spanische Geschichte mit Vortheil behandeln soll, so werde ich nothwendig mit dem Nationalcharakter, den Sitten und der

Statiſtik des Volks bekannt ſeyn müſſen. Eher, als ich mit Spaniens Sitten und Regierung bekannt bin, kann ich meinen Plan nicht vollenden." In Mannheim legte er ſich noch mehr auf das Studium der ſpaniſchen Geſchichte, und war höchſt begierig, alles zu leſen, was auf den Charakter Philipps Bezug hatte. Er wollte nämlich beſonders dieſen mildern, dies hinderte ihn aber in der Darſtellung und Ausführung des Stücks. Ferner hatte er allerlei Pläne, und konnte mit der tragiſchen Entwickelung nicht fertig werden; ſo daß zuletzt ſogar ein Geſpenſt die Entſcheidung herbeiführen ſollte. Bei näherer Ueberlegung ſchien ihm dies aber doch unter der Würde der Kunſt zu ſeyn. Shakſpeare's Stücke, meinte er, könnten ihn nicht rechtfertigen, denn die Erſcheinung eines Geiſtes in denſelben wäre nur eine Nebenſache, die weder auf die Handlung ſelbſt Einfluß hätte, noch auf ihren Ausgang.

Don Karlos wurde in großen Zwiſchenräumen gedichtet, in Bauerbach und Mannheim, in Leipzig, Gohlis und Loſchwitz; was lediglich dem Umſtand zuzuſchreiben iſt, daß Schiller in einer Entwickelungsperiode begriffen war. Die langen Intervallen wirkten ungünſtig auf die Conception des Stücks, erzeugten eine Ungleichheit der erſten Auffaſſung und der weiteren Ausführung. Schiller fühlte dies ſelbſt, wenn er ſagt: „Es kann mir begegnet ſeyn, daß ich in den erſten Acten andere Erwartungen erregt habe, als ich in den letzten erfüllte; vielleicht mögen auch meine eigenen Aeußerungen darüber dem Leſer einen Standpunkt angewieſen haben, aus dem er jetzt nicht mehr betrachtet werden darf. Während der Zeit, daß ich ihn ausarbeitete, wel-

ches mancher Unterbrechungen wegen eine ziemlich lange Zeit war, hat ſich in mir ſelbſt vieles verändert. An den verſchiedenen Schickſalen, die während dieſer Zeit über meine Art zu denken und zu empfinden ergangen ſind, mußte nothwendig auch dieſes Werk Theil nehmen. Was mich im Anfang vorzüglich in demſelben gefeſſelt hatte, that dieſe Wirkung in der Folge ſchon ſchwächer, und am Ende nur kaum noch. Neue Ideen, die indeß bei mir aufkamen, verdrängten die früheren. Karlos ſelbſt war in meiner Gunſt gefallen, vielleicht aus keinem andern Grunde, als weil ich ihm in Jahren ſo weit vorausgeſprungen war, und aus der entgegengeſetzten Urſache hatte Marquis Poſa ſeinen Platz eingenommen. So kam es denn, daß ich zu dem vierten und fünften Act ein ganz andres Herz mitbrachte. Die ungleichartigen Perioden der Menſchheit ſteuern zu unſerer Cultur, wie die entlegenſten Welttheile zu unſerm Luxus."

Man darf ſich nicht wundern, daß Schiller, nachdem er die drei erſten Stücke gedichtet hatte, eine Zeit lang feierte, denn er hatte darin das Pathos des natürlichen Selbſtes und Ideals völlig erſchöpft. An die Stelle der Production war die Reflexion getreten, was ſo weit ging, daß er ſich in der franzöſiſchen Sprache übte, über die Regeln der Kunſt nachſann, und franzöſiſche Dichter las, um ſeinen Geſchmack zu regeln und ſeine Einbildungskraft zu zügeln. Er wollte ſogar die vorzüglichſten franzöſiſchen Dramen auf die deutſche Bühne verpflanzen. Immer mehr kam er zum Bewußtſein darüber, daß er ſeine erſte Epoche überſchritten habe, die im Verhältniß zur jetzt folgenden deshalb Gegenſtand der Kri-

tik wurde. Er ſprach ſich öfters, und auf das Beſtimmteſte gegen ſie aus. In der Recenſion der Bürgerſchen Gedichte, welchen er vorwirft, daß ſie zu ſinnlich und roh wären, nicht ideal genug, heißt es: „Aber wie wenig ſagen Gemälde dieſer Art dem verfeinerten Kunſtſinn zu, den nie der Reichthum, ſondern die weiſeſte Oekonomie, nie die Materie, nur die Schönheit der Form, nie die Ingredienzien, nur die Feinheit der Miſchung befriedigt. Wir wollen nicht unterſuchen, wie viel oder wenig Kunſt erfordert wird, in dieſer Manier zu erfinden; aber wir entdecken bei dieſer Gelegenheit an uns ſelbſt, wie wenig dergleichen Kraftſtücke der Jugend die Prüfung eines männlichen Geſchmacks aushalten."

Es iſt begreiflich, warum Schiller ſo lange zauderte und ſo viel überlegte, wenn man bedenkt, daß er in Don Karlos das Drama ſowohl dem Inhalt als der Form nach auf eine höhere Stufe zu erheben ſuchte. Er ſprach viel mit Streicher über den Plan und über die ganz neue Darſtellung, deren er ſich bedienen wollte. Nachdem Leſſing die franzöſiſchen Formen in der Poeſie vernichtet hatte, führte er zugleich eine neue Form ein. Dieſe war, anſtatt des Alexandriners und der herrſchend gewordenen Proſa, das Metrum in der Form des fünffüßigen Jambus. Auch Wieland war der Meinung, daß ein vollkommenes Drama in Verſen geſchrieben werden müßte. Göthe und Schiller folgten Leſſing darin nach, in Iphigenia und Taſſo, und im Don Karlos. Schiller war bemüht, ſein neues Stück mit all dem Wohllaut und dem Fluß der Rede auszuſtatten, wofür ihm die Natur ein ſo äußerſt empfängliches Gefühl verliehen hatte. Anfangs machte ihm das Metrum Schwierigkeiten, denn er hatte in

gebundner Rede ſeit geraumer Zeit nichts geſchrieben. Er mußte nun ſeinen Ausdruck rhythmiſch ordnen, ja mußte, um den Vers recht fließend zu bilden, rhythmiſch denken. Es ging jedoch, nachdem er die erſte Scene in Verſen geſchrieben hatte, mit den andern ſchon geläufiger. Er ſchrieb an Dalberg: „Ich bin froh, daß ich nun ſo ziemlich Meiſter über den Jamben bin, es kann nicht fehlen, daß der Vers meinem Karlos ſehr viel Glanz und Würde geben wird.“ Er ſah bald, daß dies Metrum nicht nur paſſend für's Drama ſey, ſondern auch gemeine Gedanken, wie von ſelbſt, herausbebe, und den Ausdruck veredle. Je mehr ihm dies gelang, deſto größere Luſt empfand er zur Arbeit. In Mannheim ſah er mit Ungeduld immer der Abendzeit entgegen, um Streichern die neuen Verſe vorleſen zu können. Er war aber, wie Tieck bemerkt, im Gebrauch der Jamben noch nicht ganz ſicher, ſo trefflich auch einzelne Verſe im Don Karlos wären; ſie ſtänden beſonders gegen die Göthiſchen in den gedachten Stücken zurück. Th. Mundt ſagt: „Schiller nahm ſpäter den jambiſchen Vers mit dem Bewußtſein auf, daß er der proſaiſchen Rede am natürlichſten entſpreche und gleichkomme, doch verfiel er darin in das Rhetoriſche und Prunkredneriſche, das er zum Glück ſeiner Poeſie vermieden hätte, wenn er in der Proſaform ſeiner erſten Dramen nur mit geläuterter Durchbildung und Ausſchmelzung fortgefahren wäre. Schiller begründete auf dieſe Weiſe durch ſeine metriſchen Dramen wieder die declamatoriſche Unnatur der neueſten deutſchen Schaubühnen, der Leſſing in der früheren Zeit durch ſeine dramatiſche Proſa kräftig zu wehren geſucht hatte. Und

doch konnte die ganze Blüthenrhetorik der Schillerſchen Diction ſelten bei der Bühnendarſtellung beſtritten werden; die Schauſpieler und Regiſſeurs ſahen ſich oft genöthigt, ſie auf ein gewiſſes proſaiſches Maß zurückzuführen, um ſie mehr dem Raum der ſceniſchen Aufführung einzuordnen.“ Wenn auch rhetoriſcher Schmuck im Don Karlos zu gehäuft iſt, ſo dürfte doch ſchwerlich das Metrum ſchuld daran ſeyn. Solcher Schmuck findet ſich auch in der Proſaform der erſten Dramen, und daſſelbe Metrum in den ſpäteren Stücken, in welchen das Rhetoriſche zurücktritt.

Während Schiller am Don Karlos arbeitete, und kurz nachher, beſchäftigte ihn noch allerlei. Er entwarf ein neues Schauſpiel, den Menſchenfeind, führte aber nur einige Scenen davon aus. Ferner wollte er Geſchichten der merkwürdigſten Revolutionen und Verſchwörungen herausgeben; auch der Geiſterſeher fällt in dieſe Zeit. Am beſten erſieht man ſeine Stimmung und die neue Richtung, die er eingeſchlagen hatte, aus der Ankündigung der Thalia, worin es unter andern heißt: „Ich ſchreibe als Weltbürger, der keinem Fürſten dient. Früh verlor ich mein Vaterland, um es gegen die große Welt auszutauſchen, die ich nur aber durch die Fernröhre kannte.— Nunmehr ſind alle meine Verbindungen aufgelöſt. Das Publicum iſt mir jetzt alles: mein Studium, mein Souverain, mein Vertrauter. Ihm allein gehöre ich an. Vor dieſem und keinem andern Tribunal werde ich mich ſtellen. Dieſes nur fürcht' und verehr' ich. Etwas Großes wandelt mich an, bei der Vorſtellung, keine anderen Feſſeln zu tragen, als den Aus-

ſpruch der Welt, an keinen andern Thron zu appelliren, als an die menſchliche Seele. — Losgeſprochen von allen Geſchäften, über jede Rückſicht hinweggeſetzt, ein Bürger des Univerſums, das jedes Menſchengeſicht in ſeine Familie aufnimmt, und das Intereſſe des Ganzen mit Bruderliebe erfaßt, fühl' ich mich aufgefordert, dem Menſchen durch jede Decoration des bürgerlichen Lebens zu folgen, in jedem Zirkel ihn aufzuſuchen, und wenn ich mich des Gleichniſſes bedienen darf, die Magnetnadel an ſein Herz hinzuhalten."

Schiller fing nun an, alles an das Ganze der Menſchheit als an eine große Idee zu knüpfen. Die Vorſtudien zum Don Karlos führten ihn auf die Geſchichte, mit welcher er ſich in Leipzig und Dresden vorzugsweiſe beſchäftigte; am letztern Orte vollendete er die Geſchichte des Abfalls der Niederlande. Auch der Philoſophie hatte er ſich zugewendet; beide, Geſchichte und Philoſophie blieben deshalb nicht ohne Einfluß auf die Conception des neuen Stücks, aber traten gegen die Poeſie in den Hintergrund, die doch die eigentliche Heimath ſeines Geiſtes war. Auch Humboldt ſagt, daß Schillers nun auf Ideen gerichteter Sinn keinen geringen Antheil an der Wahl und ganzen Behandlung des Don Karlos gehabt, daß dies in ſeiner Art einzige Gedicht im Einzelnen mit der ganzen Fülle des Genius ausgeſtattet ſey. Schiller habe ſich ſchon in ſeinen erſten Stücken als einen großen Dichter angekündigt, aber erſt im Don Karlos habe er ſich als einen ſolchen verrathen, durch die immer durchbrechende, ſo oft angedeutete Sehnſucht nach der Poeſie, bei ganz verſchiedenartigen philoſophiſchen und hiſtoriſchen Beſtrebungen.

In den ſpätern Stücken habe er ſich dann mit männlicher Kraft und geläuterter Reinheit ganz offenbart. Was in den erſten Stücken ſeinen zarten Sinn verletzt, der im Don Karlos ſo hell leuchtend hervorgetreten, und ſeitdem nie durch einen Flecken getrübt worden, gehe nicht die Perſönlichkeit des Dichters an. Denn aus jenen Productionen ſpreche ſeine hohe, reine, nach Totalität ſtrebende Anſicht der menſchlichen Natur und des Lebens. Das in ihnen Verletzende bedürfe nur einer künſtleriſchen Berichtigung, ſey nur aus mißverſtandenen Begriffen von poetiſcher Wahrheit entſprungen, aus noch nicht hinlänglich gefühlter Nothwendigkeit der Unterordnung der Theile unter die Einheit des Ganzen, dann im Einzelnen aus nicht gehörig geläutertem Geſchmacke.

Humboldt faßte den Don Karlos nach Göthiſchen Ideen auf, und meinte, daß die Hauptwirkung des Stücks durch das Gefühl des Erhabenen geſchehe. In keinem ihm bekannten Theaterſtücke wäre das feine Spiel der Empfindungen ſo ſchön und zart aufgedeckt, als im Karlos. Nur wäre die Frage, ob er der Natur wirklich hier treu ſey, oder ihr vielmehr blos treu zu ſeyn ſcheine? denn darin liege der Unterſchied.

Schiller, meint A. W. von Schlegel, habe nicht lange in ſolchen Ausſchweifungen, wie in ſeinen erſten Stücken beharren können, obwohl er dabei eines Beifalls genoſſen, der die Fortdauer der Verblendung verzeihlich gemacht hätte. Die Gefahren der Rohheit und eines unbändigen Trotzes gegen alle mäßigende Zucht habe er an ſich ſelbſt erprobt, und ſich mit unglaublichen

Anſtrengungen und einer Art von Leidenſchaft in die Bildung geworfen. Das Werk dieſer neuen Epoche wäre Don Karlos. In der Charakterzeichnung theilweiſe tief, könne es aber doch die alte ſich brüſtende Unnatur nicht ganz verleugnen, die nur in gewähltere Formen gekleidet ſey. Die Anlage wäre bis zur epigrammatiſchen Spitzfindigkeit verwickelt und die Situationen hätten viel pathetiſche Kraft; aber ſeine theuer errungenen Gedanken über die menſchliche Natur wären ihm ſo werth, daß er ſie ausführlich darlegte, ſtatt ſie durch den Gang der Handlung auszudrücken; denn er ließe mehr oder weniger ſeine Perſonen über ſich ſelbſt und die anderen philoſophiren, wodurch der Umfang all zu ſehr über die dem Theater vorgeſchriebenen Gränzen angeſchwollen wäre. Aehnlich urtheilt ſein Bruder Friedrich von Schlegel, daß es Schillern ſchwer geworden ſey, im Don Karlos für ſeine höhere Kunſt die unmittelbare Wirkung ſo allgemein zu gewinnen, als früherhin, ſeitdem er den verführeriſchen Vortheil des allgemeinen Beifalls, den ſeine erſten rohen Jugendwerke gefunden, ſeinem dauernden Ruhme zum Opfer gebracht habe.

Zwiſchen Schiller und Göthe fand noch keine Annäherung ſtatt, als Don Karlos erſchien. „Ich," ſagt Göthe, „vermied Schillern, der, ſich in Weimar aufhaltend, in meiner Nachbarſchaft wohnte. Die Erſcheinung des Don Karlos war nicht geeignet, mich ihm näher zu führen, alle Verſuche von Perſonen, die ihm und mir gleich nahe ſtanden, lehnte ich ab." Er befreundete ſich erſt ſpäter mit Schiller, und auch mehr mit dem Don Karlos, als Schiller denſelben für's Theater redigirt hatte. „Schiller," äußerte er ſich nun,

„befliß ſich in ſeinem Karlos ſchon einer gewiſſen Mäßigkeit; er ſtand in Begriff, ſich zu beſchränken, dem Rohen, Uebertriebenen, Gigantiſchen zu entſagen; ſchon gelang ihm das wahrhaft Große und deſſen natürlicher Ausdruck.“ Und Schiller ſchrieb an Göthe: „Mit Don Karlos bin ich auf ziemlich gutem Wege, und hoffe, in 8 oder 10 Tagen damit zu Stande zu ſeyn. Es iſt ein ſicherer theatraliſcher Fond in dem Stück, und es enthält vieles, was ihm die Gunſt verſchaffen kann. Es war freilich nicht möglich, es zu einem befriedigenden Ganzen zu machen. Und wenn vom Publicum die Rede iſt, ſo iſt es das Ganze doch, was zuletzt in Betracht kommt.“

So ſehr Zelter für die erſten Schillerſchen Stücke begeiſtert war, ſo wenig ſagte ihm Don Karlos zu. Er ſchrieb an Göthe: „Die Urſache, weswegen ich das mühſame Stück unſers edeln Schillers niemals mit Wohlgefallen genoſſen habe, iſt mir geſtern im Theater klar geworden. Die Hauptrollen des Königs, der Eboli und des Karlos wurden gut geſpielt, und es fehlt keineswegs an bedeutenden, vorzüglichen Stellen, doch das Ganze hat keinen eigentlichen Charakter, beſonders keinen natürlich ſpaniſchen. Keiner iſt recht ſchuldig, und keiner eigentlich unſchuldig, ſie gehen zu Grunde, weil ſie zu dumm ſind, oder ſuperklug, wie der einfältig weiſe Poſa, der den Kohl fett machen will, und ſehr gut gethan hätte, noch einige Jahre zu reiſen.“

Schiller, ſagt Heine, fing an mit dem Haß gegen die Vergangenheit in den Räubern, und endigte mit jener Liebe für die Zukunft, die ſchon im Don Karlos

wie ein Blumenwald hervorblüht, und er ſelbſt iſt jener Marquis Poſa, der zugleich Prophet und Soldat iſt, der auch für das kämpft, was er prophezeiht, und unter dem ſpaniſchen Mantel das ſchönſte Herz trägt, was jemals in Deutſchland geliebt und gelitten hat. Gutzkow urtheilt, obwohl Poſa fürtrefflich ſey, ſo ſey derſelbe doch für das Hauptintereſſe des Karlos nur eine Zuthat aus der Allgemeinheit, welche Allgemeinheit aber die allgemein vernünftige, keine abſtracte Allgemeinheit iſt. Sie ſtellt, wie Menzel ſagt, die Rechte der Menſchheit vor, die er vertritt. Hegel nennt die Hauptgeſtalten im Don Karlos, wie die in Fiesko, ſchon erhabner, als in den früheren Stücken; denn ſie machten ſich einen ſubſtanzielleren Gehalt zu eigen, die Befreiung des Vaterlandes, und die Freiheit der religiöſen Ueberzeugung.

Wieland kritiſirte ſogleich ſpeciell den erſten Act des Don Karlos, den Schiller als Probe in der Thalia hatte abdrucken laſſen. Zunächſt entſchuldigt er ſich, daß das dramatiſche Fach niemals weder ſein innerer Beruf geweſen, noch ſein beſonders Studium, und er wenig von dem beſitze, was man unter dem vielſagenden Wort Theaterkenntniß begreife. Er lobt nun die Wahl des Stücks, welches in der gehörigen Vollkommenheit ausgeführt, eins der beſten Stücken werden müßte, die jemals auf's Theater gebracht worden. Aber die Schwierigkeit ſey ſo groß, um ſelbſt den erſten Meiſter der Kunſt abzuſchrecken. Wie groß ſie auch immer ſeyn möchte, aus dem Don Karlos oder vielmehr aus des Abbé de St. Real kleinem Roman dieſes Namens eine gute Tragödie zu machen; ſo wäre doch ge-

wiß, daß dem Genie alles möglich ſey. Freilich machten ſelbſt die größten Geiſteskräfte für ſich allein ſo wenig einen vortrefflichen Tragödiendichter, als irgend einen andern Künſtler, und die reichſte, lebendigſte und feurigſte Einbildungskraft könnte den Mangel an Welt- und Menſchenkenntniß, und an richtiger Beurtheilung des Wahren und Schicklichen, welche den Dichter ſelbſt in den Stunden der höchſten Begeiſterung nie verlaſſen dürfte, nicht erſetzen. Er hege keine geringe Meinung von Schillers Fähigkeiten, habe auch in den erſten Scenen des Don Karlos gleich viele Stellen und einzelne Züge gefunden, die ihn darin beſtärkt hätten, glaube aber, daß Schiller ſeine noch immer zu feurige und zum Ausſchweifen geneigte Einbildung noch durch leichtere Vorübungen z. B. durch Bearbeitung eines oder mehrerer Sujets aus den alten heroiſchen Zeiten, noch mehr zu bändigen ſuchen, die Kunſt der Tragödie noch mehr aus den Werken der griechiſchen und franzöſiſchen Muſter ſtudiren, ſich um eine nicht blos dichteriſche, ſondern exacte philoſophiſche Theorie der menſchlichen Natur bewerben, mit einem Wort, die Zeit der Reife ſeines Geiſtes erwarten ſollte, ehe er ein Werk unternähme, wo er alle Augenblick Gefahr liefe, gegen Wahrſcheinlichkeit, Schicklichkeit und Anſtändigkeit zu verſtoßen. Nichts als das Wahre wäre ſchön; nichts als das Wahre thäte Wirkung auf Leſer und Zuhörer, denen ein Mann von Geſchmack wünſchen könnte, zu gefallen. Ein Dichter könnte ſeinen Perſonen die ſchimmerndſten Gedanken, die gewaltigſten Ausdrücke einer heroiſchen Sinnesart, die ſchönſten Bilder in den Mund legen, geſchähe es nicht am rechten Ort, und ließe er ſie eine Sprache reden, die ſich für

ihren Stand nicht ſchickte, und die kein Menſch ihrer Claſſe jemals geſprochen, redeten ſie alle Augenblicke, wie Poeten, und gar, wie lyriſche und dithyrambiſche Poeten, drückten ſie ſich nur recht ſtark und neu aus, und fielen ſie bald in's Schwülſtige und Affectirte, ſo wäre es unmöglich, daß er die Täuſchung hervorbrächte, in der die Magie der Dichtkunſt beſtände, und wovon ihre ganze Wirkung abhinge.

Der Abbé Rainal ſchiene ihm in einer Stelle ſeiner **histoire du Stadhouderat** den Charakter des Don Karlos mit wenigen Zügen ſehr gut gezeichnet zu haben: **le jeune prince était né avec cette grandeur d'ame, cette passion pour la gloire, cette élévation de courage, cette compassion pour les malheureux qui font les héros: mais il avait un goût decidé pour les choses extraordinaires et singulières, qui font souvent les aventuriers.** Dies wäre gewiß ein Charakter für die Tragödie, aber die Kunſt wäre, ihn nun mit Wahrheit darzuſtellen. Er ſehe, was Schiller thun wolle, er ſehe auch, daß es ihm hie und da gelungen ſey; aber im Ganzen ſehe er doch in der Arbeit, wie er die Geſinnungen und Leidenſchaften dieſes Prinzen ausdrücke, mehr einen Giganten, als einen Helden, mehr einen Wilden, der nie ein andres Geſetz kannte, als die rohe Natur, als einen Prinzen, der von einem Karl V. ſeine erſte Bildung erhalten hatte. Er halte es z. B. für unmöglich, daß ein Prinz wie Don Karlos in ſo unerträgliche Rodomontaden ausbreche; wer zum König geboren, und nur halbweg von Natur großherzig ſey, prahle nicht ſo im Tone unſerer alten Haupt- und Staatsactionen mit den Vorzügen ſeiner Geburt. Er

halte ferner für unmöglich, daß ein ſpaniſcher Kronprinz einem Generalinquiſitor und Beichtvater des Königs, in Zeiten, wo auch der König vor einem Großinquiſitor zittern mußte, ſo begegne, als er thue. Auch über den Charakter des Marquis Poſa und die Schlußſcenen dieſes Actes zwiſchen ihm und Don Karlos wäre viel zu ſagen; wenn die Anecdote, an die Don Karlos ihn erinnere, wahr ſey; wenn er zugeben und zuſehen konnte, daß Don Karlos um ſeinetwillen unſchuldiger Weiſe ſo ſchimpflich und unmenſchlich mißhandelt worden, ſo wäre er der Elendeſte unter allen Nichtswürdigen, die jemals unverdienter Weiſe Athem geholt hätten; und es brauchte nichts, als dieſen einzigen Charakterzug, um ihn den Zuſchauern durch das ganze Stück unerträglich zu machen.

Schillers größter Fehler ſey, daß er noch zu reich wäre, zu viel ſagte, zu voll von Gedanken und Bildern wäre, und ſich noch nicht genug zum Herrn über ſeine Einbildungskraft und ſeinen Witz gemacht hätte. Sein allzugroßer Ueberfluß zeigte ſich auch in der Länge der Scenen; er erſchrecke, wenn er überrechnete, wie groß ſein ganzes Stück werden, und wie lang es ſpielen müßte, da der erſte Act ſchon fünfthalb Bogen ausfüllte. Fühlen, wenn es genug ſey, und aufhören können — auch das ſey eine große Kunſt. Das größte Stück des Sophokles habe kaum ſo viel Verſe, als Schillers erſter Act. Wer mit dem Geiſt des Sophokles vertraut ſey, wer den hohen Werth ſeiner Simplicität, und den großen Verſtand zu ſchätzen wiſſe, der ihn nie etwas Unrichtiges, Spielendes, Uebertriebenes, Unſchickliches noch Unzeitiges ſagen laſſe, werde gewiß darin

das beſte Verwahrungsmittel vor dieſen Fehlern finden, wo oft ein einziger hinreiche, die ſchönſte Scene zu verunzieren.

Die Kritik Wielands hat vielleicht die Briefe Schillers über den Don Karlos hervorgerufen. Dieſe Briefe, die er in Weimar ſchrieb, ſind überhaupt gegen die Angriffe der Zeit gerichtet, und ſcheinen Wieland nachher anders geſtimmt zu haben. Denn er ſchrieb an Schiller: „Ich habe dieſes Stück, welches man eine kritiſche Geſchichte der Geneſis des Don Karlos nennen kann, mit unbeſchreiblichem Vergnügen und neuer Bewunderung Ihres Geiſtes geleſen; es iſt zugleich ein Muſter von Apologie und Kritik, jene ohne irgend einen geheimen Einfluß der Parteilichkeit gegen ſich ſelbſt, dieſe ſo ſcharfſinnig und tief gedacht, daß wenige Leſer des Don Karlos ſie leſen werden, ohne ſich zugleich belehrt und beſchämt zu finden.“ Der größte Theil der bisherigen Kritiken, ſagt Schiller, hätte den eigentlichen Geſichtspunkt verfehlt. Man habe am meiſten den Charakter Marquis Poſa's getadelt, daß er zu idealiſch ſey. Er könne die Einwendungen, die man gegen die Natürlichkeit dieſes Charakters gemacht habe, nicht anders verſtehen, als daß zu Philipps Zeiten kein Menſch ſo habe denken können, daß eine idealiſche Schwärmerei nicht mit ſolcher Conſequenz verfolgt, von ſolcher Energie im Handeln begleitet zu werden pflege. Aber grade dies, und zwar in jenem Zeitalter, ſpreche mehr für ihn, als gegen ihn. Denn die Zeit ſeiner Bildung ſey eine allgemeine Gährung der Köpfe, Kampf des Vorurtheils mit der Vernunft, Anarchie der Meinungen, Morgendämmerung der Wahrheit, und ſolche Zeit ſey

von jeher die Geburtsſtunde außerordentlicher Menſchen geweſen. Seine Seele fühle ſich in dieſen Ideen, wie in einer neuen, ſchönen Region, das entgegengeſetzte Elend der Sklaverei und des Aberglaubens ziehe ſie immer feſter und feſter an dieſe Lieblingswelt: die ſchönſten Träume von Freiheit würden ja im Kerker geträumt. Das kühnſte Ideal allgemeiner Duldung und Gewiſſensfreiheit konnte nirgends beſſer zur Welt geboren werden, als in der Nähe Philipps II. und ſeiner Inquiſition. In der Zeit, worin er auftrat, wäre ſtärker als je von Menſchenrechten und Geiſtesfreiheit die Rede geweſen. Die vorhergehende Reformation hätte dieſe Ideen zuerſt in Umlauf gebracht, und die flandriſchen Unruhen ſie in Uebung erhalten. Seine Unabhängigkeit von Außen, ſein Stand als Malteſerritter gaben ihm die glücklichſte Muße, dieſe ſpeculative Schwärmerei zur Reife zu brüten. In dem Zeitalter, in dem Staat, und in den Außendingen alſo läge der Grund nicht, warum er ſich dieſer Schwärmerei nicht hätte ergeben können. Wenn die Geſchichte reich an Beiſpielen ſey, daß man für Meinungen alles Irdiſche hintenanſetzen könne, ſo wäre es ſonderbar, der Wahrheit dieſe Kraft abzuſtreiten, daß dieſe minder fähig ſeyn ſollte, das Menſchenherz zu rühren, als der Wahn. Man hätte beſonders an zweierlei Anſtoß genommen, an der Aufopferung Marquis Poſa's für ſeinen Freund und an ſeinem Verhalten gegen den König, dem er ſeine Geſinnung eröffnet. Die Freundſchaft des Marquis Poſa und des Don Karlos ſey ſchwärmeriſch; die Anhänglichkeit des erſtern an den letztern nicht auf perſönlicher Uebereinſtimmung gegründet. In Marquis

Posa's Seele sey früher Gefühl für Freiheit und Menschenadel, als Freundschaft für Don Karlos. Jener betrachte diesen Anfangs nur als den Königssohn, der sich an ihn anschmiege. So entstehe die academische Freundschaft. Nun würden sie von einander getrennt, Karlos komme an den Hof, und Marquis Posa werfe sich in die Welt. Don Karlos fühle sich am Hofe gedrückt, leer und unfruchtbar, und versinke deshalb allmälig in einen Zustand müßiger Schwärmerei, unthätiger Betrachtung. So finde ihn die erste Liebe. In diesem Zustande könne er ihr keine Kraft entgegensetzen; denn die früheren Ideen seyen ihm fremd geworden. Er fühle das Bedürfniß der Sympathie, denn er sey allein und unglücklich. Marquis Posa finde ihn so wieder. Diesem ging es unterdeß ganz anders. In die Welt geworfen, hatte er Gelegenheit gefunden, sein mitgebrachtes Ideal an den wirkenden Kräften der ganzen Gattung zu prüfen. Alles was er gehört und gesehen, empfand und dachte er nur in Beziehung auf jenes Ideal. Er hatte den Menschen in mehreren Varietäten kennen gelernt, in mehreren Himmelsstrichen, Verfassungen und Graden der Bildung. So erzeugte sich in ihm allmälig eine zusammengesetzte und erhabene Vorstellung vom Menschen im Großen und Ganzen, wogegen jedes einengende kleine Verhältniß verschwinde. An die Stelle des Individuums trete das Geschlecht; ein vorübergehender jugendlicher Affect erweitere sich in eine allumfassende Philanthropie. Aus einem müßigen Enthusiasten werde er ein thätiger, handelnder Mensch. Bereichert mit tausend neuen fruchtbaren Begriffen, voll strebender Kräfte und weitumfassender Entwürfe komme

er von der großen Ernte zurück, brennend vor Sehnsucht, einen Schauplatz zu finden, auf welchem er dieſe Ideale realiſiren könne. Flanderns Zuſtand biete ſich ihm dar; hier finde er eine Revolution zubereitet. Mit dem Geiſt, den Kräften und den Hülfsquellen dieſes Volks bekannt, die er gegen die Macht ſeiner Unterdrücker berechnet, ſehe er das große Unternehmen als ſchon geendigt an. Sein Ideal von Freiheit könne kein günſtigeres Moment, keinen empfänglicheren Boden finden. Hier erſt erinnere er ſich lebhaft des Freundes, den er mit glühenden Gefühlen für Menſchenglück in Alcala verließ. Ihn denke er jetzt als Retter der unterdrückten Nation, als das Werkzeug ſeiner hohen Entwürfe. Er eile nach Madrid in ſeine Arme, jene Samenkörner von Humanität und heroiſcher Tugend, die er einſt in ſeine Seele geſtreut, nun in vollen Saaten zu finden, in ihm den Befreier der Niederlande, den künftigen Schöpfer ſeines geträumten Staats zu umarmen. Er erwarte einen Heldencharakter, der ſich nach Thaten ſehne, wozu er ihm den Schauplatz eröffnen wolle — und finde Liebe für die Mutter. Wie würde da ein ſorgſamer Freund des Prinzen gehandelt haben, der ganz nur ſein Freund, und nicht mehr geweſen wäre? Und wie handelte Poſa der Weltbürger? Es wäre des Freundes Pflicht geweſen, auf Erſtickung dieſer Leidenſchaft zu denken, nicht auf ihre Befriedigung. Aber dem Poſa, dem Sachwalter Flanderns, wäre nichts wichtiger, als dieſe Liebe zu fördern. Er denke, von dem unglücklichen Karlos habe Flandern nichts zu hoffen, aber vielleicht von dem glücklichen. Deshalb ſuche er den erloſchenen Heldengeiſt des Infanten an fremdem

Feuer zu entzünden. Er knüpfe die neuen Ideen an die Liebe an. Flanderns Schickſal müſſe durch den Mund der Liebe an das Herz des Freundes reden. Don Karlos empfange die Briefe aus den Händen der Königin, die Poſa aus Flandern für ihn mitgebracht. Der Infant dürfe nicht in der Nähe der Königin bleiben, ſonſt ſey er für die Angelegenheiten Flanderns verloren. Deshalb ſuche Marquis Poſa ihn auf die gewaltſamſte Art nach Flandern zu bringen. Die Befreiung eines unterdrückten Volks ſey ihm eine weit dringendere Aufforderung, als die kleine Angelegenheit ſeines Freundes. Poſa, der Weltbürger, müſſe grade ſo und nicht anders handeln. Alle ſeine Schritte zeigen eine wagende Kühnheit, die ein heroiſcher Zweck allein einzuflößen im Stande ſey. Freundſchaft ſey oft verzagt, und ſtets beſorglich. Wie ſolle doch dem Marquis Poſa das Intereſſe für den Infanten höher ſeyn, als das für die Menſchheit? Feſt und beharrlich gehe er ſeinen großen kosmopolitiſchen Gang, und ihm werde alles nur durch die Verbindung wichtig, worin es mit dieſem höhern Gegenſtande ſtehe. Daß der Marquis das Menſchengeſchlecht mehr liebe, als den Infanten, thue ſeiner Freundſchaft für ihn keinen Eintrag. Es ſey ja Don Karlos, der dies Ideal von Menſchenglück wirklich machen ſolle, deshalb trage er es auf ihn über, und ſo faſſe er beide in einem Gefühl zuſammen. Im Don Karlos ſchaue er ſeine feurig geliebte Menſchheit an; ſein Freund ſey der Brennpunkt, in dem alle ſeine Vorſtellungen von jenem zuſammengeſetzten Ganzen ſich ſammelten. Marquis Poſa ſolle darum weniger Anſpruch auf unſre Bewunderung haben, weil er mit der

beſchränkteſten Aeußerung des wohlwollenden Affects ſeine weiteſte Ausdehnung verbinde, und das Göttliche der univerſellen Liebe durch ihre menſchlichſte Anwendung mildere?

Leidenſchaft für die Königin habe den Infanten bis an den Rand des Verderbens gebracht. In den Händen ſeines Vaters ſeyen die Beweiſe ſeiner Schuld, und ſeine unbeſonnene Hitze laſſe ihn dem lauernden Argwohn ſeiner Feinde die gefährlichſten Blößen geben; er ſchwebe in augenſcheinlicher Gefahr, ein Opfer ſeiner wahnſinnigen Liebe, der väterlichen Eiferſucht, des Prieſterhaſſes, der Rachgier eines beleidigten Feindes und einer verſchmähten Buhlerin zu werden. Solle Flanderns Befreiung in Erfüllung gehen, ſo müſſe der Infant aus dieſer Gefahr geriſſen werden. Auf demſelben Wege, woher dem Prinzen Gefahr drohe, ſey auch bei dem Könige ein Seelenzuſtand hervorgebracht worden, der ihn das Bedürfniß der Mittheilung zum erſten Male fühlen laſſe. Die Schmerzen der Eiferſucht haben ihn das Leere und Gekünſtelte ſeiner Deſpotengröße fühlen laſſen. Dieſer Gang der Begebenheiten müſſe auch den Marquis dem Könige nahe bringen. Vater und Sohn ſeyen auf ganz verſchiedenen Wegen auf den Punkt geführt, wo der Dichter ſie haben müſſe; beide werden auf ganz verſchiedenen Wegen zu dem Marquis hingezogen, in welchem Einzigen das bisher getrennte Intereſſe ſich nun zuſammendränge. Durch Karlos Leidenſchaft für die Königin und deren unausbleibliche Folgen bei dem Könige werde dem Marquis ſeine ganze Laufbahn geſchaffen; darum werde auch das ganze Stück mit jener eröffnet. Der Marquis müſſe

ſich ſo lange mit einem untergeordneten Intereſſe in der Handlung begnügen, weil er von ihr alle Materialien zu ſeiner künftigen Thätigkeit zu empfangen gehabt. Jetzt erſt trete das verborgene Motiv des Marquis, Flanderns Befreiung, die man unter der Hülle der Freundſchaft blos geahnt habe, ſichtbar hervor, und die Geſchichte von Karlos Liebe weiche zurück, als blos vorbereitende Handlung. So ergebe ſich, daß Karlos nur von ihm als das einzige unentbehrliche Werkzeug zu jenem feurig und ſtandhaft verfolgten Zwecke betrachtet worden. Aus dieſem univerſellern Motive müſſe eben der ängſtliche Antheil an dem Wohl und Weh ſeines Freundes, eben die zärtliche Sorgfalt für ihn fließen, als nur immer die ſtärkſte Sympathie hätte hervorbringen können. Karlos Freundſchaft gewähre ihm den vollſtändigſten Genuß ſeines Ideals. Er wiſſe noch keinen andern und kürzern Weg, ſein hohes Ideal von Menſchenglück zu verwirklichen, als den ihm in Karlos geöffneten. Am wenigſten falle es ihm ein, dieſen Weg unmittelbar durch den König zu nehmen. Als er zu dieſem geführt werde, zeige er die höchſte Gleichgültigkeit. Nun komme er vor den König, der das Schickſal ſo vieler Millionen in der Hand habe. Dies zu benutzen, ſey ihm ein blos zufälliger Umſtand. Was der Marquis vernünftiger Weiſe nach ſeinem Begriffe von dem Könige hoffen könne, bei ihm hervorzubringen, ſey ein mit Demüthigung verbundenes Erſtaunen, daß ſeine große Idee von ſich ſelbſt, und ſeine geringe Meinung vom Menſchen, doch wohl Ausnahmen leiden dürften. Die Gemüthslage des Königs ſey äußerſt günſtig für ihn, und gebe ihm neuen Schwung, und dem Stück eine neue Wendung. Durch

den Erfolg kühn gemacht, der all ſein Hoffen übertreffe, und durch einige Spuren von Humanität beim König überraſcht, verirre er ſich auf einen Augenblick bis zu der ausſchweifendſten Idee, ſein Ideal von Flanderns Glück unmittelbar an die Perſon des Königs zu knüpfen, durch dieſen in Erfüllung zu bringen. Er kenne keine Grenzen mehr; ein Freund der Begeiſterung veredele er ſich den König, und gründe Hoffnungen auf ihn, worüber er in den nächſten ruhigen Augenblicken erröthen würde. An Karlos werde nicht mehr gedacht; der König biete ihm eine weit nähere und ſchnellere Befriedigung dar. Würde wohl der Buſenfreund ſich ſo weit vergeſſen haben? Alles ſey erklärt, ſobald man die Freundſchaft jener herrſchenden Leidenſchaft unterordne. Die Freimüthigkeit, womit Poſa ſeine Lieblingsgefühle, die bis jetzt zwiſchen Karlos und ihm Geheimniſſe waren, dem König vortrage, ſey eine offenbare Untreue gegen ſeinen Freund. Poſa, der Weltbürger, dürfe ſo handeln, und ihm allein könne es vergeben werden; an dem Buſenfreunde Karls ſey es eben ſo verdammlich, als unbegreiflich. Ihm jedoch geſtehen, was zwiſchen ihm und dem Könige vorgefallen, heiße ſo viel, als ihm ankündigen, daß es eine Zeit gegeben, wo er ihm nichts mehr war. Ja es gebe Augenblicke, in welchen er mit ſich zu Rathe gehe, ob er ſeinen Freund nicht gradezu aufopfern ſolle. Es ſey gleichviel, was das Band der Freundſchaft geknüpft, ob unfreiwilliger Zug des Herzens, Harmonie der Charaktere, oder von Außen hinzukommende Verhältniſſe mit freier Wahl. Die Wirkungen bleiben dieſelben. Aber das große Schauſpiel eines ganzen Staats, das Glück des menſchlichen Ge-

ſchlechts auf viele Generationen herunter könne nicht wohl Epiſode zu einer Handlung ſeyn, die den Ausgang einer Liebesgeſchichte zum Zweck habe. Was ſey alſo die ſogenannte Einheit des Stücks, wenn es Liebe nicht ſeyn ſolle, und Freundſchaft nicht ſeyn könne? Von jener handeln die drei erſten Acte, von dieſer die zwei übrigen; aber keine von beiden beſchäftige das Ganze. Die Freundſchaft opfre ſich auf, und die Liebe werde aufgeopfert, aber weder jener noch dieſer werde das Opfer von der andern gebracht. Alſo müſſe noch etwas Drittes ſeyn, für welches Liebe und Freundſchaft gewirkt, und dem beide aufgeopfert worden.

Der Zweck, den Marquis Poſa ſich geſetzt, ſey dem Zweck der Illuminaten und Maurer verwandt. Was jene durch geheime Verbrüderung mehrerer durch die Welt zerſtreuten Glieder zu bewirken ſuchten, wolle dieſer vollſtändig und kürzer durch ein einziges Subject ausführen. Dieſer Gegenſtand dürfe vielen für die dramatiſche Behandlung zu abſtract ſeyn und zu ernſthaft; aber ihm, dem Dichter, ſcheine derſelbe eines Verſuchs nicht unwerth: Wahrheiten, die jedem, der es gut mit ſeiner Gattung meine, die heiligſten ſeyn müſſen, und die bis jetzt nur das Eigenthum der Wiſſenſchaften ſeyen, in das Gebiet der Künſte herüberzuziehen, mit Licht und Wärme zu beſeelen, und als lebendig wirkende Motive in das Menſchenherz gepflanzt, in einem kraftvollen Kampfe mit der Leidenſchaft zu zeigen. — Habe ſich der Genius der Tragödie für dieſe Grenzenverletzung an ihm gerächt, ſo ſeyen doch einige, nicht ganz unwichtige, hier niedergelegte Ideen für den redlichen Finder nicht verloren, den es vielleicht nicht un-

angenehm überraſchen werde, Bemerkungen, deren er ſich aus ſeinem Montesquieu erinnere, in einem Trauerſpiele angewandt und beſtätigt zu ſehen.

Beſonders habe man dem Poſa vorgeworfen, daß er, der ſo hohe Begriffe von der Freiheit hege, und ſie unaufhörlich im Munde führe, ſich doch ſelbſt eine ſo deſpotiſche Willkühr über ſeinen Freund anmaße, daß er ihn blind, wie einen Unmündigen leite, und ihn dadurch an den Rand des Verderbens führe. Wie laſſe ſich's entſchuldigen, daß Poſa, anſtatt dem Prinzen ſein Verhältniß zum König zu entdecken, lieber Gefahr laufe, und ihn verhafte? Warum nehme er zu Intriguen ſeine Zuflucht, indem er doch auf gradem Wege ſicherer und ſchneller zum Ziele kommen könne? Marquis Poſa kenne das lenkſame Herz ſeines Freundes. Man müſſe geſtehen, daß der Charakter des Marquis an Schönheit und Reinheit gewonnen hätte, wenn er über die unedlen Hülfsmittel der Intriguen erhaben geblieben wäre. Er als Dichter halte aber dafür: „daß die Liebe zu einem wirklichen Gegenſtande, und Liebe zu einem Ideale ſich in ihren Wirkungen eben ſo ungleich ſeyn müßten, als ſie in ihrem Weſen von einander verſchieden wären — daß der uneigennützigſte, reinſte und edelſte Menſch aus enthuſiaſtiſcher Anhänglichkeit an ſeine Vorſtellungen von Tugend und hervorzubringendem Glücke ſehr oft eben ſo willkürlich mit den Individuen ſchaltete, als nur immer der ſelbſtſüchtigſte Deſpot, weil der Gegenſtand von beider Beſtrebungen in ihnen, nicht außer ihnen wohnte, und weil jener, der ſeine Handlungen nach einem inneren Geiſtesbilde modelte, mit der Freiheit Anderer beinahe eben ſo im Streit läge, als dieſer, deſſen

letztes Ziel ſein eignes Ich wäre.“ Kurz, wahre Größe des Gemüths führe oft nicht weniger zur Verletzung fremder Freiheit, als der Egoismus und die Herrſchſucht, weil ſie um der Handlung, nicht um des einzelnen Subjectes willen handle. Geräuſchlos, ohne Gehülfen, in ſtiller Größe zu wirken, ſey des Marquis Schwärmerei. Still, wie die Vorſicht für einen Schlafenden ſorge, wolle er ſeines Freundes Schickſal auflöſen, er wolle ihn retten, wie ein Gott — und eben dadurch richte er ihn zu Grunde. Daß er zu ſehr nach ſeinem Ideal von Tugend in die Höhe, und zu wenig auf ſeinen Freund herunterblicke, gereiche beiden zum Verderben. Und hier wolle ihn, den Dichter, bedünken, treffe er mit einer merkwürdigen Erfahrung aus der moraliſchen Welt zuſammen: daß die moraliſchen Motive, welche von einem zu erreichenden Ideal von Vortrefflichkeit hergenommen ſeyen, nicht natürlich im Menſchenherzen liegen, und eben darum, weil ſie erſt durch die Kunſt in daſſelbe hineingebracht worden, nicht immer wohlthätig wirken, gar oft aber durch einen ſehr menſchlichen Uebergang einem ſchädlichen Mißbrauche ausgeſetzt ſeyen. Darum wähle er einen ganz wohlwollenden, über jede ſelbſtſüchtige Begierde erhabenen Charakter, und gebe ihm die höchſte Achtung für Anderer Rechte, die Hervorbringung eines allgemeinen Freiheitsgenuſſes ſogar zum Zweck, und er glaube ſich deshalb in keinem Widerſpruche mit der allgemeinen Erfahrung zu befinden, wenn er ihn ſelbſt auf dem Wege dahin in Deſpotismus verirren laſſe. Es habe im Plane gelegen, daß er ſich in dieſe Schlingen verſtricken ſolle, die allen gelegt ſeyen, die ſich auf einerlei Wege mit ihm befinden.

Wie viel hätte es ihm denn gekoſtet, ihn wohlbehalten daran vorbeizubringen, wenn er es nicht für größeren Gewinn gehalten, der menſchlichen Natur zur Seite zu bleiben, und eine nie genug zu beherzigende Erfahrung durch ſein Beiſpiel zu beſtätigen — daß man ſich in moraliſchen Dingen nicht ohne Gefahr von dem natürlichen praktiſchen Gefühle entfernen, daß der Menſch ſich viel ſicherer den Eingebungen ſeines Herzens vertrauen dürfe, oder dem ſchon gegenwärtigen und individuellen Gefühle von Recht und Unrecht, als der gefährlichen Leitung univerſeller Vernunftideen, die er ſich künſtlich erſchaffen habe; denn nichts führe zum Guten, was nicht natürlich ſey.

Auch habe man getadelt, daß Marquis Poſa ſich muthwillig in einen gewaltſamen Tod ſtürzte, den er hätte vermeiden können. Wenn er nicht des Märtyrerthums wegen hätte ſterben wollen, ſo wäre kaum zu begreifen, wie ſich ihm die ſo geſuchten Mittel zum Untergange früher, als die weit natürlicheren Mittel zur Rettung hätten darbieten können. Dieſer Einwurf beruhe auf der Vorausſetzung, daß der Marquis nur für ſeinen Freund ſterbe. Er ſterbe, um für ſein — in des Prinzen Seele niedergelegtes — Ideal alles zu thun und zu geben, was ihm das Theuerſte ſey; um ihm auf die nachdrücklichſte Art, die er in ſeiner Gewalt habe, zu zeigen, wie ſehr er an die Wahrheit und Schönheit dieſes Entwurfes glaube, und wie wichtig ihm die Erfüllung deſſelben ſey; er ſterbe dafür, warum mehrere große Menſchen für eine Wahrheit geſtorben ſeyen, die ſie von andern befolgt und beherzigt haben wollten, um durch ſein Beiſpiel darzuthun, wie ſehr ſie

es werth sey, daß man alles für sie leide. Es komme hier nicht darauf an, wie nothwendig, wie natürlich und wie nützlich diese Auskunft in der That sey, sondern wie sie denjenigen erscheine, die sie zu ergreifen hätten. Wenn die Ideen, die den Marquis zu diesem Heldenentschluß brachten, ihm geläufig wären, so wäre auch der Entschluß weder gesucht noch gezwungen, und wären sie gar in seiner Seele die vorherrschenden, so wäre der Entschluß, den er faßte, nothwendig; hätten die Empfindungen, die bei jedem Andern diesen Entschluß bekämpfen würden, wenig Macht über ihn, so könnte ihm auch die Ausführung desselben nicht so viel kosten. Wer entdecke nicht in dem ganzen Zusammenhange seines Lebens, daß seine ganze Phantasie von Bildern romantischer Größe angefüllt und durchdrungen sey, die Helden des Plutarch in seiner Seele leben, und ihm sich unter zwei Auswegen immer der heroische zuerst und zunächst darbieten müsse?

Die Worte Schillers, welche die Tendenz des Ganzen überhaupt betreffen, sind diese: „Rufen Sie sich, lieber Freund, eine gewisse Unterredung zurück, die über einen Lieblingsgegenstand unsers Jahrzehents — über Verbreitung reiner sanfter Humanität, über die höchst mögliche Freiheit der Individuen bei des Staats höchster Blüthe, über den vollendetsten Zustand der Menschheit unter uns lebhaft wurde. Unsere Unterredung war längst vergessen, als ich unterdessen die Bekanntschaft des Prinzen von Spanien machte; und bald merkte ich diesem geistvollen Jünglinge an, daß er wohl gar derjenige seyn dürfte, mit dem wir unsere Entwürfe zur Ausführung bringen könnten. Ich fand alles wie durch einen dienstbaren

Geiſt mir in die Hände gearbeitet; Freiheitsſinn mit Deſpotismus im Kampfe, die Feſſeln der Dummheit zerbrochen, tauſendjährige Vorurtheile erſchüttert, eine Nation, die ihre Menſchenrechte wieder fordert, republikaniſche Tugenden in Ausübung gebracht, hellere Begriffe in Umlauf, die Köpfe in Gährung, die Gemüther von einem begeiſterten Intereſſe gehoben, und nun, um die Conſtellation zu vollenden, eine ſchön organiſirte Jünglingsſeele am Throne, in einſamer unangefochtener Blüthe unter Druck und Leiden hervorgegangen. Unglücklich — ſo machten wir es aus — mußte der Königsſohn ſeyn, an dem wir unſer Ideal in Erfüllung bringen wollten. Aus dem Schooße der Sinnlichkeit und des Glücks durfte er nicht genommen werden. Aber wie ſollte ein königlicher Prinz aus dem 16. Jahrhundert, Philipp II. Sohn, ein Zögling des Mönchvolks, zu ſolcher liberalen Philoſophie gelangen? Das Schickſal ſchenkte ihm einen Freund, Marquis Poſa. Die Rede war davon, einen Fürſten aufzuſtellen, der das höchſt mögliche Ideal bürgerlicher Glückſeligkeit für ſein Zeitalter wirklich machen ſollte — nicht dieſen Fürſten erſt zu dieſem Zweck zu erziehen; die Rede war, dieſen Fürſten nur zu zeigen, den Gemüthszuſtand in ihm herrſchend zu machen, der einer ſolchen Wirkung zu Grunde liegen muß, und ihre ſubjective Möglichkeit auf einen hohen Grad der Wahrſcheinlichkeit zu erheben, unbekümmert, ob Glück und Zufall ſie wirklich machen wollen."

Anſtatt dieſe vortreffliche Apologie und Kritik des Dichters für die Kritik des Inhalts zu benutzen, und ſeine Winke für die objective Erkenntniß zu beherzigen,

beruft man ſich immer noch auf das ſubjective Gefühl, und will die ſubjective Meinung und Vorſtellung geltend machen, die eben ſo particulär als zufällig iſt. Nach Hoffmeiſter iſt Schiller ſelbſt wieder ſowohl Don Karlos als Marquis Poſa. Etwa deswegen, weil er äußerte, daß Don Karlos den Puls von ihm habe, und Frau von Wolzogen ſagt, daß Schiller, was er in ſeinem Poſa dichtete, auch hätte ſeyn können? In dem erſtern habe er ſeinen früheren Gemüthszuſtand ausgeſprochen und dargeſtellt, wo er noch unbefriedigt, unſicher, ſehnſüchtig und weichherzig geweſen, in dem letztern die darauf folgende heroiſche Stimmung. Nun hat zwar die Subjectivität des Dichters Antheil an dem Werke, das er producirt, wie auch aus Schillers oben angeführtem Selbſtbekenntniß erhellt; allein wahrhaft poetiſch iſt ſie nur, wenn ſie aus ihrer Beſonderheit nichts zu den künſtleriſchen Geſtalten hinzuthut. Don Karlos und Marquis Poſa ſollen die beiden ſittlichen Lebensprincipien Schillers vorſtellen, erſterer das Princip der ſchönen Menſchlichkeit, letzterer das Princip der Freiheit. Die Perſönlichkeit des Dichters wird ſo förmlich zerlegt und in ſittliche Vermögen zerſplittert, die alsdann zu künſtleriſchen Figuren würden. Der Geiſt iſt jedoch nur Einer, die künſtleriſchen Geſtalten ſind Ausdruck eines und deſſelben Geiſtes, und ſeiner Freiheit. Aber der Freiheit des Geiſtes, die die Formen und Geſtalten derſelben in ſich faßt, nicht des bloßen Selbſtes, und ſeines ſubjectiven Vermögens. Die künſtleriſchen Geſtalten ſind alle Träger des Geiſtes und der Freiheit, wie er ſich ſelbſt als Nothwendigkeit und Freiheit entgegengeſetzt, durch dieſen Widerſpruch und Kampf ſich für ſich ſelbſt her-

vorbringt, und ſich erſt wirklich frei geſtaltet. So repräſentirt nicht blos Marquis Poſa die Freiheit, ſondern die ganze Handlung, alle handelnden Perſonen repräſentiren ſie; ſie iſt mit ſich ſelbſt in Conflict ihr allſeitig individuelles Pathos. Erkennt man den Geiſt nicht als das bewegende Princip der Handlung im Don Karlos, ſo erſcheint hier die Freiheit nicht weniger abſtract, als in den früheren Stücken. Man kann ſich alsdann verleiten laſſen, wie Hoffmeiſter, den dramatiſchen Inhalt des Don Karlos auf denſelben Gegenſatz der früheren Stücke gegründet zu betrachten, auf den von ihm vermeinten des realen Geſellſchaftzuſtandes zu einem idealen, und die Freiheit als blos mehr geläutert. Aber wie iſt doch das Wirkliche und Reale ſowohl als das Ideale im Don Karlos ganz anders, als in jenen Stücken. In dieſen iſt beides mehr abſtract. Der Gegenſatz war Anfangs ſogar ohne Beziehung, aber die Abſtraction hob ſich auf, indem die Extreme ſich berührten. Er reichte in ſeiner ganzen Abſtraction nicht einmal für das erſte Stück, für die Räuber hin, wie er hier im Don Karlos gelten ſoll. Das ideale Subject fing ſchon im Fiesko an, die reale Wirklichkeit als ſeine weſentliche Beſtimmung zu erkennen. Dieſe hörte damit auf, blos real zu ſeyn, wurde als Zweck gewußt; und ſo allgemein geiſtig beſtimmt, als bewußte Wirklichkeit zeigt ſich der Gegenſatz im Don Karlos. Die Wirklichkeit, das Reale hat, als Zweck des Menſchen gewußt, eben des Bewußtſeins wegen ideale Bedeutung, und das Ideale iſt an ihm ſelbſt die innere reale Möglichkeit, wirklich werden zu können. Der Zweck iſt zugleich Endzweck, der Gegenſatz der des Geiſtes ſelbſt, als der Wahrheit und Gewißheit, der Gegen-

ſatz des chriſtlichen Glaubens, wie er welthiſtoriſch beſtimmt iſt.

Faßt man den Gegenſatz des neuen Drama blos abſtract, im Sinne der früheren Stücke, ſo kann man ferner, wie Hoffmeiſter, verſucht werden, Don Karlos für eine blos kosmopolitiſche Tragödie zu halten. Schiller vergleicht blos den Inhalt dieſes Stücks mit der kosmopolitiſchen Idee, aber Humboldt und Hoffmeiſter geben ſie für die wahre Idee deſſelben aus. Hoffmeiſter nennt ferner die Haupttendenz des Don Karlos eine begeiſterte Enthüllung der Idee. Aber welcher Idee? Er meint eben jene philanthropiſche kahle Humanitätsidee, die ſich grade nicht enthüllt und enthüllen kann, weil ſie eine bloße Vorſtellung, eine Abſtraction iſt. Deshalb meint er auch, daß Don Karlos dieſer Idee nach der beabſichtigte zweite Theil der Räuber ſey, in welchem die Kantiſche Moralphiloſophie poetiſch gegründet worden. In dieſer enthüllt ſich die Idee eben ſo wenig, denn ſie iſt nicht wirklich, ſondern ſoll nur ſeyn, iſt blos Object des Glaubens, und zwar des ſubjectiven, deſſen Weſen iſt, die Idee nicht zu wiſſen. Die Welt, die in den Räubern in Trümmer zerſchlagen worden, kann daher nach dieſer Idee nicht wieder auferbaut werden. Denn ſie iſt eben ſo negativ, als das Princip in den Räubern iſt. Aus dem ſittlich-politiſchen Standpunkt, deſſen Princip das bloße Moralgeſetz im Kantiſchen Sinne ſeyn ſoll, iſt Don Karlos unmöglich zu begreifen. Seelengröße, Menſchenwürde, Humanität ſind Tugenden, die zwar eine ſubjective Religioſität conſtituiren können, aber keine allgemein geiſtige, wirkliche. Dazu gehört

eben die Enthüllung der Idee, die keine bloße Vorſtellung iſt, kein blos ſubjectiver, moraliſcher Glaube, wornach Gott, die Wahrheit nicht gewußt wird, ſondern die Wahrheit und Gewißheit des Geiſtes ſelbſt. Die Idee, die ſich enthüllt, iſt die des chriſtlichen Glaubens, als des Glaubens der Welt, des wahren Glaubens, nicht des ſubjectiven Glaubens.

Wenn man dieſe wahre Idee, die politiſch-religiöſe Idee, nicht als das bewegende Princip der Handlung faßt, erkennt man auch die Charaktere der handelnden Perſonen nicht, wie ſie in Wahrheit ſind. Die blos kosmopolitiſche Idee iſt zu ohnmächtig, einen politiſch-religiöſen Gegenſatz bilden zu können. Will man dem Dichter nicht fortwährend unrecht thun, ſo muß man vor allem den blos ſubjectiven, moraliſchen Standpunkt für die Betrachtung aufgeben, ſich zu dem Standpunkte der Wirklichkeit des Geiſtes erheben. Sonſt erſcheint hier alles, und beſonders das Verhältniß der Charaktere zu einander, des Königs zu Marquis Poſa, des letzteren zum Don Karlos und zu ſich ſelbſt, in einem ganz falſchen Lichte. Verſuchen wir deshalb eine Charakteriſtik der handelnden Perſonen aus dem wahren, politiſch-religiöſen Geſichtspunkte, gegen die blos gewöhnliche, ſogenannte ſittlich-politiſche, unwahre, abſtracte Auffaſſung.

Es iſt nicht wohl möglich, dabei von dem hiſtoriſchen Stoff zu abſtrahiren. Man tadelt es, daß unſer Drama der Geſchichte ſo wenig-gemäß ſey. Don Karlos, ſagt man, wäre gar nicht da, wenn der Dichter nicht abſichtlich alle hiſtoriſche Scrupel entfernt hätte. Die Chronologie und die hiſtoriſchen Nachrichten in Betreff des Alters des Königs, der Königin und des Infanten

wären nicht genau. Die gegenseitige Neigung der Königin und des Don Karlos beruhte lediglich auf einem Argwohn, dem alle Beweise fehlten. Dies ist historisch richtig, aber poetisch gleichgültig. Als wenn die Kunst und Poesie das blos Factische darzustellen hätte. Die Poesie ist ihr eigner Inhalt; das blos Factische, Historische reicht nicht für sie hin, jene geht nur von diesem aus. Es kann erst für schön gelten, wenn es durch die Kunst zur Einheit des Geistes mit sich selbst erhoben, seiner wahren Idealität gleich gemacht ist; oder dasselbe wird schön erst dadurch, daß es die Kunst als eine Wirklichkeit des Geistes vor das Bewußtsein bringt. Diese Wirklichkeit ist das Historische zwar an sich, aber es wird nicht als solche gewußt.

Die Geschichte des Don Karlos ist noch immer nicht ganz im Klaren. Was man davon weiß, ist etwa Folgendes: Don Karlos war körperlich gebrechlich und geistig mißrathen. Von Jugend auf hatte er die tollsten Ideen. Er war in allen das Gegentheil von seinem Vater Philipp, in Lebensweise, in Neigung und Gesinnung, in Religion und Politik. Vergebens suchte die Königin beide mit einander auszusöhnen. Der König forderte, daß Don Karlos ihm gehorche, und seine Natur wesentlich ändere und bessere; den Infanten ärgerte das kalte, gemessene Benehmen seines Vaters; er haßte die wirksamsten Beamten des Königs, Ruy Gomez, Alba und Espinosa. Don Karlos war für die Waffen, den Soldaten gewogen, und so heftiger Gemüthsart, daß er sich von jeder Leidenschaft hinreißen ließ. So oft Krieg ausbrach, wollte er hin; aber man hielt ihn stets zurück. Alle seine Wünsche concentrirten

ſich in dem einen, daß ihm das Heer nach den Niederlanden anvertraut werden möchte. Als ihm Alba vorgezogen wurde, wollte er dieſen tödten und ſeinem Vater entfliehen. Er hatte keine Ruhe mehr, und beſchied deshalb die Religioſen von Atocha zu ſich. Er forderte von ihnen im Voraus Abſolution, weil er Jemandem zu Leibe wolle, den er tödtlich haſſe. Sie erklärten ihm aber, daß ſie dieſem Verlangen nicht willfahren könnten. Darauf ſagte er zu ihnen, nächſtens werde der Hof zum Tiſche des Herrn gehen, wovon er ſich nicht ausſchließen könne; wegen der That, die er beabſichtige, und damit er das Sacrament nicht unwürdig genieße, ſolle man ihm eine ungeweihte Hoſtie reichen. Darüber entſetzten ſie ſich. Einer von den Prieſtern fragte ihn, wen er tödten wollte, worauf er antwortete: einen Mann von hohem Range. Als er darauf zu toben und zu wüthen anfing, ſuchte ihn der Prieſter zu beruhigen und ſprach, wenn er den Nutzen kennen würde, den der Prinz aus der Handlung ziehen könnte, ſo wäre es vielleicht möglich, ihm die Abſolution zu ertheilen, worauf der Prinz den Namen des Königs genannt haben ſoll. Obwohl der König, ſein Vater, ſpäter erklärte, daß Don Karlos nichts gegen ſein Leben unternommen habe, ſo weiß man doch, daß dieſer ſich unvorſichtig äußerte: „unter fünf Perſonen, denen ich aufs Aeußerſte übel will, iſt der König nächſt Ruy Gomez der erſte.“ Es iſt gewiß, daß Don Karlos heimliche Verbindungen in Spanien und Flandern anzuknüpfen ſuchte, und in ſeiner Leidenſchaft von Planen redete, welche des Königs Herrſchaft und Leben bedrohten.

Genug, der Infant wurde gefangen geſetzt, und der

König ſoll ſelbſt mit ſeinen Granden die Verhaftung vollzogen haben. Der Infant, heißt es, lag im tiefſten Schlaf, als der Herzog von Feria und der Graf Lerma an das Bett traten. Während ſie Waffen unter dem Kopfkiſſen hervorzogen, erwachte der Prinz. In dieſem Augenblick erſchien der König, und Don Karlos, als er ihn erblickte, rief ihm zu: „Was will Eure Majeſtät von mir?“ Der König antwortete ruhig: er werde es ſchon erfahren, und ließ darauf die Fenſterladen ſchließen und vernageln, befahl, den Infanten zu bewachen, und für die Sicherheit ſeiner Perſon zu ſorgen.

Die Verhaftung des Infanten, und noch mehr die Nachricht, daß ihm der Proceß gemacht werden ſollte, machte in ganz Europa das größte Aufſehen. Der König ſuchte die Sache keineswegs geheim zu halten. Er zeigte den Europäiſchen Höfen ſeinen Entſchluß durch officielle Noten an, und durch eigne Geſandſchaften; erließ Schreiben an alle Erzbiſchöfe und Biſchöfe Spaniens und Amerika's; an alle Civil- und Militärgouverneure; an die Gerichtshöfe; an die Capitel der geiſtlichen Orden und Hauptkirchen; und an die einzelnen Städte. In allen dieſen Schreiben ſprach er den feſten Vorſatz aus, den Prinzen vor Gericht ſtellen zu wollen. Cabrera theilt in der Geſchichte Philipps II. das Schreiben des Königs an ſeine Schweſter, die Kaiſerin Maria mit. Es heißt darin: So groß ſein Schmerz ſey, halte ihn doch der Troſt aufrecht, daß er es nicht an Sorgfalt für eine gute Erziehung des Infanten habe fehlen laſſen; daß er alle die Vergehungen überſehen habe, die man auf Rechnung der phyſiſchen Organiſation des Prinzen bringen könne — nun aber verbiete ihm die Reli-

gion und das Wohl ſeiner Unterthanen, ſolch unwürdiges Treiben länger zu dulden, wenn auch das Vaterherz brechen ſollte. Ferner heißt es in einem andern Briefe des Königs an den Corregidor von Segovia: „Zerreißt mir nicht das Herz durch Bitten und Fürſprache, wäre ich blos Vater, ſo könnte und würde ich anders handeln, als König kann ich aber nur ſo den großen Uebeln begegnen, die meine nur allzugroße Nachſicht hat geſchehen laſſen. Ein Vater bedarf es nicht, gebeten zu werden. Laſſet Euch in Eurer Antwort nicht beſonders auf die unglücklichen Dinge ein, ſo da geſchehen; ein Vater muß keinen andern Ausweg wiſſen, wenn er zu einem ſolchen Entſchluſſe greift.“ Alle Antwortſchreiben gaben die Nothwendigkeit des eingeſchlagenen Verfahrens zu: man wäre überzeugt, daß nicht anders verfahren werden könnte. Nur wenige baten für den Prinzen. In dem Briefe des Magiſtrats von Murcia hieß es: „Der König möge Maaßregeln ergreifen, die die Forderungen der Religion und des Wohls des Reiches mit denen des Vaterherzens zu vereinigen im Stande ſeyen.“ Der König ſchrieb mit eigner Hand an den Rand deſſelben: „Dieſer Brief iſt mit Klugheit und Vorſicht geſchrieben.“ Die fremden Mächte, beſonders Kaiſer Maximilian und auch der Papſt verwendeten ſich für den Prinzen. Aber Philipp blieb unerſchütterlich. Er rief den Staatsrath zuſammen, und präſidirte darin ganz ungewöhnlich in eigner Perſon. Der einſtimmige Beſchluß war, den Prinzen vor den Rath von Kaſtilien zu ſtellen, und ihn durch dieſen richten zu laſſen. Der Umſtand, daß zufällig der Großinquiſitor, Kardinal Espinoſa, Präſident des Raths von

Kaſtilien war, hat die irrige Meinung veranlaßt, daß Don Karlos vor der Inquiſition gerichtet worden. Mitglieder der königlichen Familie durften vor das Inquiſitionsgericht nicht gezogen werden.

Don Diego Briviesca de Mugnatones, Rath von Kaſtilien, leitete den Proceß auf Befehl des Königs ein, und zwar in der Form des Proceſſes, den Johann II. von Arragonien und Navarra gegen ſeinen älteſten Sohn, den Prinzen Karl von Bianca erhoben hatte, und deſſen Actenſtücke deshalb aus der lengua catalona in das Spaniſche überſetzt wurden. Die Inſtruction des Proceſſes kam endlich zum Schluß; der Infant wurde ſeinen Richtern nicht gegenübergeſtellt, ſondern ward nach den vorliegenden Acten und den Zeugenausſagen verurtheilt. Der Rath von Kaſtilien betrachtete ihn als überwieſen: „des Verbrechens der beleidigten Majeſtät, des Verſuchs des Vatermordes und der Rebellion.“ Der Rath mußte nach den Geſetzen des Reichs das Todesurtheil ausſprechen, aber Mugnatones erklärte, dieſer ganz außerordentliche Fall geſtattete dem Könige, die Anwendung der Geſetze nicht in Ausführung zu bringen. Noch einige andere, unter dieſen auch der Großinquiſitor, waren derſelben Anſicht. Aber der König ſagte: mein Vaterherz gibt Euch Recht, mein Gewiſſen verbietet mir, demſelben zu folgen. Die Geſetze müſſen ihren Lauf haben. Da indeß die Geſundheit des Infanten in Folge ſeiner Lebensweiſe zerrüttet, er überdies durch Krankheit der Auflöſung nahe iſt, ſo laſſet ſeinem Willen und ſeinen Neigungen freien Lauf, ſie werden ihn in wenigen Tagen zu Grabe bringen. In der That war Don Karlos in ein hitziges Fieber gefallen, zu dem ſich noch

eine Art Ruhr geſellte. Er ſoll ſich in ſeinem Gefängniſſe durch die unregelmäßigſte Lebensart umzubringen verflucht haben. Immer mehr nahm ſeine Krankheit zu, ſo daß er zuletzt das Bewußtſein verlor. Als Philipp den Arzt fragte, ob vielleicht der Infant wieder zur Beſinnung kommen würde, und dieſer erwiderte, daß es zwar nicht unmöglich wäre, aber doch zweifelhaft, ſagte der König: Wohlan! — ſo will ich ihm meinen Segen geben. Er legte nun die Hand auf die Stirne ſeines Sohnes, und ſprach leiſe einige Worte, hüllte darauf das Geſicht in den Mantel, und ging. Am andern Morgen früh ſtarb der Infant.

Um auch zu erfahren, wie man auswärts über die Geſchichte des Don Karlos allerlei muthmaßte und dachte, mag hier Einiges aus einer Correſpondenz zwiſchen dem Prinzen Wilhelm von Oranien und dem Landgrafen Wilhelm von Heſſen zu jener Zeit angemerkt werden. Jener ſchreibt: „es ſoll hochgedachter Prinz von Hiſpanien, gleichwie vorhin 16 Pfund Trauben gegeſſen und darauf zween Waſſer Trunk gethan haben, darauf er in Schwachheit gefallen, und krank worden ſeyn.“ Und dieſer ſchreibt: er habe den Spanier de Luis gefragt, ob Philipp ſeinen einzigen Sohn habe wirklich verhaften laſſen, wie die Königin Eliſabeth ihrer Mutter gemeldet; darauf dieſer es bejaht, aber die Urſache nicht gewußt habe. Es wären drei Gerüchte darüber: etliche ſagten, der Prinz wäre calviniſch, und man habe in ſeinem Zimmer calviniſche Bücher gefunden, andere, er habe wollen in die Niederlande gehen, und andere, er habe ſeinem Vater nach dem Leben getrachtet. Er habe

ſich krank geſtellt, in der Erwartung, daß ihn ſein Vater, wie gewöhnlich, beſuchen werde, aber dieſer ſey gewarnt worden, denn ſein Sohn, der Prinz, habe zwei geſpannte Feuerbüchſen unter ſeinem Hauptkiſſen liegen gehabt; es wäre der König gleichwohl zu ihm in's Zimmer gegangen, hätte ihn angeſprochen und ihn gefragt, wie es ihm gehe. Der Prinz habe geantwortet, er ſey ſehr ſchwach, darauf ihn der König bei der Hand genommen und geſagt, er ſolle aufſtehen, er ſey nicht ſo ſchwach als er glaube, habe auch bald die Kiſſen bei Seite geſchoben und die Feuerbüchſen darunter gefunden, und den Prinzen gefragt, was er damit gewollt und vorgehabt, worauf der Prinz erwidert: er habe über zwanzig Urſachen, die ihn dazu bewegten, worauf der König zu ihm geſagt, dann habe er über dreißig Urſachen, deswegen er ihn hart ſtrafen wolle, und alſo den Prinzen alsbald dem Grafen de Feria zu bewachen befohlen. Auch ſage man, daß achtzehn große und vornehme Spanier ſolcher Verſchwörung wegen gefänglich eingezogen worden. Der Landgraf ſchreibt in einem andern Briefe: „es hat uns jetzt Herzog Heinrich zu Braunſchweig Copien zugefertigt, was der König von Spanien ſeines Sohnes Caroli gefänglicher Einziehung halber an S. L. geſchrieben, wie E. L. aus hieſiger Abſchrift erſehen können:" „was wir hierin aus chriſtlichem und väterlichem Eifer thun und vornehmen, ſoll zuvörderſt ſeine göttliche Allmacht zu ehren, und dann unſeren Königreichen, Fürſtenthümern, Ländern und Leuten, auch insgemein der ganzen Chriſtenheit zur Ruhe und Wohlfahrt gereichen." „Woraus," ſetzt der Landgraf hinzu, „wir nicht anders abnehmen können, als

daß des Königs in Spanien Sohn etwa durch die Inquiſition der Religion wegen eingezogen worden. Da ſolches alſo wäre, trügen wir mit berührtem Prinzen ein freundliches und chriſtliches Mitleiden."

In ſeiner Todesſtunde ſoll Don Karlos heftig phantaſirt, und ſeinen Großvater Karl V. öfters beim Namen genannt haben: „Wo habt Ihr den Purpur gelaſſen? Eine weiße Kutte und einen Strick um den Leib? Ein geſchorner Kopf? Ja es gibt verfluchte Söhne! Ich kenne auch einen. Schlechte Väter aber gibt es auch. Wer einen Vater ermorden kann, macht mit einem Großvater nicht viel Umſtände. Du haſt viel geſündigt und viel gebüßt. Und ein großer Mann biſt du geweſen, z. B. in Worms. Aber einer war da, er trug ein ſchlechtes, ſchwarzes Gewand, und war plump und ungeſchickt von Weſen, aber größer war er, wie Ihr Alle."

So viel das hiſtoriſche Factum betreffend, in Hinſicht des Don Karlos. Betrachten wir nun die welthiſtoriſche Begebenheit nach den entgegengeſetzten Principien. Sieht man den Krieg Spaniens gegen die Niederlande als nicht berechtigt an, ſo erſcheint König Philipp II. als bloßer Deſpot und Unterdrücker der heiligſten Menſchenrechte. Und dagegen erſcheint der Aufſtand der Niederländer als bloßer Aufruhr, wenn man denſelben nicht im Zeugniß des Geiſtes als einen Kampf der Unabhängigkeit und Freiheit nimmt. So würde man die ganze Begebenheit blos abſtract auffaſſen. Es kann ſcheinen, daß Einzelnes und Aeußerliches in der Geſchichte dadurch richtiger hervortreten mag; aber ſolche Richtigkeit iſt noch nicht Wahrheit, die aus dem Kampf und

Gegenſatz der Principien hervorgeht. Soll blos das eine Princip gelten, und nicht das andere, entweder das ſpaniſche, katholiſche, oder das niederländiſche, proteſtantiſche, ſo iſt es kein wahrhaft geſchichtliches Intereſſe. Es bleibt dann weiter nichts übrig, als für die verſchmähte Partei ein blos ſubjectives Intereſſe anzunehmen, Hinterliſt, Intrigue und dergleichen.

Das ſpaniſche Princip war in ſeiner Politik conſequent, und nur dadurch Princip, kein blos ſubjectives Intereſſe und Eigenſinn. Und grade darum regte es das entgegengeſetzte Princip zum Kampfe gegen ſich auf. Spanien konnte nicht anders, es mußte das niederländiſche Princip bekämpfen und wo möglich zu vernichten ſuchen. Und die Niederländer mußten ſich dagegen wehren.

Die beiden entgegengeſetzten Principien ſind in Verhältniß zu einander das alte und neue Princip. Dieſes mußte ſich erſt Bahn brechen, während jenes ſchon beſtand. Es ſcheint ſo, daß das Beſtehende darum, weil es beſteht, auch allein berechtigt iſt. Das iſt nur Schein. Aus dem Beſtehenden, dem alten Princip bildet ſich ein neues, tritt demſelben erſt gegenüber und dann an ſeine Stelle. Das alte Princip war einmal ebenfalls nicht, iſt auch geworden. Darum weil es iſt und beſteht, hat es nicht das Recht, allein und immer zu beſtehen. Aber wodurch entſteht ein neues Princip? Einzig und allein durch den Geiſt, das Bewußtſein. Alles geiſtige Leben wird und iſt durch Denken, das Beſtehende und Wirkliche wird allmälig anders, oder ändert ſich. Das Subjective des Denkens und der Geſinnung wird immer objectiver und verwirklicht ſich end-

lich. Das Anderswerden fängt einzeln an, aber wird bald allgemein. Damit fängt es an zu beſtehen, wirklich zu werden. Aus dem Alten entſteht ein Neues, das eben ſo berechtigt wird als jenes. Davon iſt die Folge der Gegenſatz und Widerſpruch, welcher zum Kampfe um die Anerkennung wird. Zwar hat der Staat ſich gegen alles ſubjective Anſinnen und Beſſerwiſſen zu bewahren, aber endlich muß er doch nachgeben, wenn das Subjective wirklich, objectiv und allgemein wird. Damit ändert ſich der Staat ſelbſt und geht aus dieſer Bildung neu hervor. Die wahre Politik iſt, die Entwickelung des Staats von Innen heraus, und dieſer gemäß zu leiten, das Beſtehende und Feſte in Einklang mit den beweglichen Elementen zu bringen, aber eins nicht durch das andere zu beeinträchtigen. Die Regierung iſt alsdann ſelbſt in der Bildung und Entwickelung begriffen, und eins mit dem Volk; ſie iſt eben ſo wie dieſes der geiſtigen Entwickelung ausgeſetzt. Mit dem geiſtigen Inhalt ändert ſich zugleich die Form. Das Neue iſt eine Fortbildung des Alten und Beſtehenden ſelbſt, und die ganze Geſchichte nichts anders, als eine Entwickelung des Bewußtſeins, des Neuen aus dem Alten, was nur durch Widerſtreit und Kampf möglich iſt.

Es wäre für den Don Karlos vortheilhafter geweſen, meinte Wieland, wenn die Geſchichte, ſelbſt um tauſend Jahre, älter wäre. Aber nur um ein Jahrhundert ſpäter wäre der Stoff für das politiſchreligiöſe Princip, welches im Don Karlos auftritt, nicht mehr ſo geeignet. Schiller hat aus richtigem Gefühl die Zeit gewählt, wo die Monarchie auch hiſtoriſch die beſondern Intereſſen immer mehr überwand. Hiſtoriſch

ging nämlich die Feudalmonarchie der rein monarchiſchen Form des Staates vorher. Die Feudalherrſchaft ließ nicht zu, daß das Oberhaupt des Staats ausſchließlich und allein kraft des Geſetzes regierte. Die Vaſallen hatten nur eine Verpflichtung der Perſönlichkeit, eine ſelbſtſtändige Gewalt neben der königlichen Macht. Es hielt öfters ſchwer genug, ſie zu ihrer Pflicht zu bringen; ihre Treue war ſehr precär und willkürlich. In der wahren, reinen Monarchie gilt nur der allgemeine vernünftige Wille des Rechtes und Geſetzes, kein particulärer Wille. Wegen des Eigenwillens und der Willkühr mußte die Macht der Vaſallen gebrochen, ihre Selbſtſucht der rechtlichen Macht des Staates unterworfen werden. So kam es zum Kampfe der Allgemeinheit des Rechts und Geſetzes im Staate mit den beſondern Gewalten und Intereſſen, mit der particulären Vaſallenmacht. Aus der Feudalherrſchaft entſtand durch ihre Unterjochung die reine Monarchie, und mit derſelben die vernünftige Herrſchaft des Rechts in ſeiner Allgemeinheit über die beſondern Zwecke. Die wahre Monarchie duldet neben der rechtlichen Macht des Geſetzes im Staat keine willkürliche Gewalt. Schiller wäre, hätte er den Stoff auch nur um wenige Zeit früher genommen, auf den Standpunkt ſeiner erſten Stücke zurückgefallen, in welchen die abſtracte Freiheit und Willkühr das Princip iſt. Es war aber ſchon der Wunſch Fiesko's, „den emporſtrebenden Stolz der Vaſallen durch den ſchöpferiſchen Fürſtenſtab mit einem Athemzuge in den Staub zu legen.“

Dies war die That Philipps II. von Spanien. Seinem Vater, Karl V. machten die particulären Rechte

der ſpaniſchen Großen oder Granden ſowohl, als der Provinzen und Städte noch viel zu ſchaffen. Philipp griff ſie alle an, die Granden, die Geiſtlichen und die Gemeinden. Er forderte die erſteren auf, die Rechte anzugeben, wodurch ſie zu ihrem Beſitze gekommen; der Fiscus entriß ſie ihnen. Schrecken und Furcht bemächtigte ſich der Granden. Philipp kämpfte beſonders in Italien mit der Geiſtlichkeit, und beſchränkte daſelbſt auch die Provinzialrechte. In den Niederlanden ſuchte er ebenfalls der königlichen Macht das Uebergewicht zu geben. Die Geiſtlichkeit hatte in Spanien keinen ſelbſtſtändigen Einfluß auf die Regierung; Philipp übte das Recht der ſpaniſchen Könige, ihre Geiſtlichen ſelbſt und unabhängig vom Papſte zu ernennen, unbeſchränkt aus. Er machte ſogar für die geiſtliche Verwaltung ſeine eigenen Maximen geltend. Wußte er einen armen Mönch, der ſich auszeichnete durch Gelehrſamkeit oder durch ſonſt etwas, ſo beförderte er ihn. Er machte den kühnen Quiroga, der ſich lieber excommuniciren ließ, als daß er regelwidrige Bullen des Papſtes annahm, zum erſten Geiſtlichen des Reichs, zum Erzbiſchof von Toledo. Die Inquiſition war viel mehr gegen die geiſtliche Macht gerichtet, als daß dieſe durch ſie regierte; ſie war ein politiſches mit geiſtlicher Macht ausgerüſtetes Inſtitut. Die Inquiſitoren waren königliche Beamte; der König hatte das Recht, dieſelben einzuſetzen und zu entlaſſen. Der Staat wurde in Spanien durch die Inquiſition erſt recht ſtark und mächtig. Denn der König hatte mit der Inquiſition ein Gericht in Händen, dem ſich kein Grande, kein Erzbiſchof, keine particuläre weltliche oder geiſtliche Macht entziehen durfte. Die In-

quiſition war ganz dazu gemacht, den Mächtigen ihr Anſehen zu rauben, und förderte deshalb die unbeſchränkte Monarchie. Der Papſt trat daher der Inquiſition in den Weg, wo er nur konnte. In dem Spaniſchen Volke ging ſie ins Blut über; ſie wurde eine Waffe des reinen Bluts, der Limpieza, gegen das befleckte Blut der Ungläubigen. Daher die gewaltige Macht, die das Glaubensgericht der Inquiſition in der Meinung des Volks hatte. Auch benutzte ſie Philipp beſonders zu Staatszwecken, wandelte durch ſie die particulären Rechte der Großen und Provinzen in Pflichten gegen den Staat um. So herrſchte er unumſchränkt und abſolut, aber nicht willkührlich, ſondern auf Koſten der Willkühr und Eigenmacht. Philipp machte das Recht des Staats, des Allgemeinen gegen die particulären, ſelbſtſüchtigen Intereſſen geltend, warf dieſe darnieder. Er bändigte als wahrer Monarch die Vaſallen, ſowohl die weltlichen als die geiſtlichen.

Obwohl aber die Inquiſition anfangs dem Staate günſtig war und ſeine Macht verſtärkte, ſo lag es doch im Principe und Intereſſe der Kirche, ſich dieſe Macht immer mehr zuzueignen. Die katholiſche Kirche iſt nämlich die alleinſeligmachende Kirche. Das Seligwerden iſt abſoluter Zweck des Menſchen, alles iſt nur Mittel zu dieſem Zweck. Da die Kirche das Seelenheil, das ewige Heil vermittelt, muß jeder Menſch ohne Ausnahme der Kirche unterthan und gehorſam ſeyn. Es iſt Pflicht der Kirche, die Menſchen ſelig zu machen, darum hat ſie auch das Recht, alles zu entfernen und zu unterdrücken, was dem im Wege ſteht. Sie hat die Gläubigen vor allem zu bewahren, was ihren Glauben ge-

fährden kann, und ſelbſt mit Gewalt, wenn es nöthig iſt. Sie muß den kirchlichen Gehorſam zu erhalten ſuchen, die unbedingte Unterwerfung unter die Kirche, damit die ewige Seligkeit nicht verloren gehe. Die Kirche ſetzt ſich deshalb in Beſitz der Freiheit und Gewißheit des Geiſtes von ſich ſelbſt.

In Spanien kam der Monarch dadurch in eine falſche Stellung. Obwohl die lebendige Spitze des Staats, war doch ſein religiöſes Gewiſſen, und damit ſein Gewiſſen überhaupt in den Händen der Kirche. Er mochte politiſch noch ſo ſelbſtſtändig ſeyn, religiös ſtand er im Gehorſam der Kirche, im Glauben an ſie. Politiſch ſelbſtändig, religiös ohne Einſicht und Selbſtbeſtimmung widerſpricht ſich. Man kann ſagen, der Monarch war in Spanien ein politiſch-religiös ſich ſelbſt widerſprechender Charakter. Der Monarch entſpricht ſeinem Begriffe nur ſo lange, als es allein der allgemein vernünftige Wille des Staats iſt, der ſein Thun und Laſſen beſtimmt; ſobald dagegen ein Andres als der Staatswille beſtimmend auf ihn einwirkt, wird ſeine Subjectivität eine gegen den Staat zufällige, und aus dem Monarchen ein Despot. Ein ſolches Andres gegen den Staat war im Mittelalter die Kirche. Die Monarchie erfordert, daß im Staat kein Eigenwille herrſche, ſondern der allgemein vernünftige Wille des Rechts. Dieſer iſt der Wille des Monarchen; da aber die Kirche ſein religiöſes Gewiſſen im Beſitz nahm, wurde der Staat mit dem Monarchen von der Kirche abhängig. Dadurch kam die Einheit von Nothwendigkeit und Freiheit, die der Staat iſt, in Zwieſpalt, in Entzweiung. Die Kirche ſetzte die Nothwendigkeit der Freiheit entgegen, dieſe unterdrückend, und ſo erſchien mit der

Macht der Kirche im Staat wieder die Willkühr und Gewalt. Die Monarchie wurde durch die Kirche zur Deſpotie, indem die Kirche ihre Unfehlbarkeit auch im Aeußerlichen, Zeitlichen behauptete.

Die Kirche kam dadurch mit ſich ſelbſt in Widerſpruch. Sie lehrt, das Göttliche iſt nur im Glauben, in der Kirche offenbar, nicht in der Welt; die göttliche Wahrheit liegt über alles Irdiſche hinaus. Aber zugleich will ſie ihr Bewußtſein im Irdiſchen, Zeitlichen haben, in der Welt, und darüber gebieten. Damit verweltlicht ſie den göttlichen Inhalt. Das Göttliche, Ewige iſt höher, als das Zeitliche, Weltliche, deshalb ordnet ſie ſich dieſes, den Staat unter. So iſt ſie die Macht über den Staat, beherrſcht ihn im Zeugniß göttlicher Autorität. Indem ſie den Staat nicht als ſelbſtſtändig und frei anerkennt, ſeine Einrichtungen und Geſetze nicht als allgemein und vernünftig, macht ſie ihren Willen zum Geſetz, der nicht das Recht und Geſetz des Staates, deshalb willkührliche Macht und Gewalt iſt.

Solche Verweltlichung des Göttlichen iſt nicht die wahre. Das Göttliche und Weltliche wird dadurch nur äußerlich vereint, nicht innerlich vermittelt und verſöhnt. Der Geiſt iſt hier nicht frei, was ſeine weſentliche Natur und Beſtimmung iſt, ſondern unfrei und gefangen. Die Kirche wurde dadurch mit ſich ſelbſt entzweit. Das Princip des Staats, des Allgemeinen, und damit die Form der Gewißheit, des Denkens erſchien auch in der Religion und Kirche. In der Kirche war dies ein ganz neues Princip. Sie trat damit aus ihrer Unmittelbarkeit und Autorität heraus, fing wegen der Form des Denkens, der freien Gewißheit, an zu zweifeln. Es bil-

dete ſich eine neue Kirche, im Unterſchied von der alten, anhebend mit dem Zweifel am Glauben, nicht am wirklichen Glauben, an dem unendlichen Inhalt deſſelben, welcher die Wahrheit iſt, ſondern an der Form des Glaubens, der Autorität, als dem Glauben ohne eigne Einſicht und Erkenntniß. Die neue Kirche ſtimmte wegen der Form des Allgemeinen, der eignen Gewißheit und des Denkens, viel mehr mit der neuen Staatenbildung zuſammen, als die alte Kirche, und griff deshalb auch beſonders in's Politiſche ein. Sie lehrte die wahre Verweltlichung des Göttlichen. Dieſe iſt, daß die Welt des Göttlichen als ihrer ſelbſt gewiß werde. Das Göttliche iſt keine äußerliche Macht und Gewalt in der Welt, ſondern das innerliche der Leben, das Wahre und Vernünftige der Welt ſelbſt. Die Welt kommt zum Bewußtſein darüber, daß das Göttliche nicht blos im Glauben und in der Kirche offenbar iſt, ſondern auch in der Welt, im Staat. Damit treten Kirche und Staat in das rechte Verhältniß, die Stellung zum Weltlichen veränderte ſich ganz. Was recht iſt in der Welt, wird nun als allgemein vernünftig, dem göttlichen Willen gemäß erkannt. Das Weltliche und der Staat iſt der Kirche nun kein blos Aeußerliches mehr, ſondern vom Allgemeinen, von der Vernunft und dem Gedanken durchdrungen. Die neue Kirche erkennt den Staat als allgemein vernünftig und berechtigt an, will ihn nicht mehr bevormunden. Sie läßt ihn in ſeiner Weltlichkeit gelten und zeigt ſich auch darin frei. Dadurch wird der Menſch gewiſſensfrei, gehorcht nicht, weil er muß, ſondern weil er will, denn er weiß nun, daß die weltlichen Geſetze, wie die göttlichen Gebote, allgemein vernünftig, und des-

halb mit dieſen nicht in Widerſpruch, ſondern vielmehr in Einheit und Harmonie ſind. Während die alte Kirche das Göttliche und Weltliche einander ſtreng entgegenſetzt, und es blos äußerlich verknüpft, hebt die neue Kirche dieſen Gegenſatz auf, das Göttliche im Weltlichen anerkennend, die eigne Einſicht und Erkenntniß in dem behauptend, was göttlich und wahr iſt. In dieſer Verweltlichung des Göttlichen iſt das Weltliche dem Göttlichen gemäß, und der Geiſt frei.

Die alte Kirche, die das Weltliche als blos Zeitliches, Nichtiges nahm, und das Göttliche als nur im Glauben, in der Kirche offenbar, nicht im Staat, mußte deshalb das Moment der Nothwendigkeit im Staate auf Koſten der Freiheit geltend zu machen ſuchen. Die neue Kirche dagegen, die das Weltliche in Einheit und Uebereinſtimmung mit dem göttlichen Willen zum Princip erhob, mußte das andere Moment der Freiheit, aber in Einheit mit der Nothwendigkeit behaupten. Damit erſchien der Staat als Monarchie berechtigt. Die Möglichkeit des Gegenſatzes von religiöſem Gewiſſen und Staat fiel hinweg, die Scheidewand zwiſchen Göttlichem und Weltlichem brach zuſammen. In der alten Kirche war die Einheit und Verknüpfung des Göttlichen und Weltlichen äußerlich und gewaltſam. In der neuen iſt ſie innerlich und frei, indem ſie lehrt, daß jene Einheit die Gewißheit des Menſchen von ſich ſelbſt, der Geiſt ſey. Der Menſch iſt in ſeinem eignen Geiſte, in der Innerlichkeit und Gewißheit ſeiner ſelbſt des Göttlichen fähig; das menſchliche Selbſtbewußtſein iſt nicht von dem Göttlichen blos getrennt und geſchieden, ſondern hat in ſich ſelbſt die Beſtimmung des Verhältniſſes zu Gott. Es hat ſich nicht

blos aufzugeben gegen das Göttliche, ſondern aus ſich ſelbſt ſich zu demſelben zu beſtimmen und zu erheben, in ihm als ſeiner Vollendung ſich ſelbſt wiederzuerkennen. Der Menſch iſt durch ſich ſelbſt beſtimmt, frei zu ſeyn. Der Staat war durch die alte Kirche in Gefahr, als Monarchie ſein weſentliches Princip einzubüßen, nach welchem im Staate nichts gelten ſoll, als der allgemein vernünftige Wille des Rechtes und Geſetzes. Er fand deshalb an der neuen Kirche eine mächtige Stütze, die mit ihm zugleich das Princip der Vernunft und Freiheit geltend machte. Die neue Kirche ging ihrem Princip gemäß darauf aus, den Staat von der äußerlichen Macht der alten Kirche zu befreien. Die beiden Kirchen kamen deshalb nothwendig in Kampf und Widerſtreit mit einander, welcher ein politiſch-religiöſer war, ein Kampf der Geſinnung, der Denk- und Gewiſſensfreiheit. Die neue Kirche hatte bereits den erſten Kampf beſtanden, als Philipp II. zur Regierung kam. Obwohl Karl V. ihr mit ſeiner ganzen Macht nichts anhaben konnte, war doch ihre weltliche Exiſtenz ſo lange noch nicht geſichert, als ſie nicht anerkannt war. Es erhob ſich deshalb das hochherzige, niederländiſche Volk, im Zeugniß der Wahrheit und Gewißheit, die politiſch-religiöſe Freiheit, und damit die wirkliche Einheit des Göttlichen und Weltlichen, die Verſöhnung beider im Geiſte zu erkämpfen.

Im Allgemeinen iſt nun der Unterſchied und Gegenſatz beider Kirchen der welthiſtoriſche Stoff unſres Dramas, indem auf der einen Seite die bloß äußerliche Verknüpfung des Göttlichen und Weltlichen ſteht, auf der andern die innere Einheit und Verſöhnung derſelben. Die Verweltlichung des göttlichen Inhalts der Religion iſt in demſelben

der eigentliche Vorwurf. In den Räubern und in Kabale und Liebe war das natürliche Selbſt in ſeiner ganzen Abſtraction das Pathos der Handlung, der Zweck war ein particulärer. Das Individuum und der Stand, das Einzelne und das Beſondere war mit dem allgemeinen Zwecke des Staats in Widerſpruch. Selbſt in Fiesko war dies noch der Fall. Aber der Staat blieb hier ſchon nicht mehr im Hintergrunde ſtehen, ſondern wurde ſelbſt der Boden der Handlung. Das natürliche Selbſt läuterte und erhob ſich damit zu ſubſtanziellerem Gehalt. Erſt mit der monarchiſchen Form des Staats hört das Streben nach Herrſchaft auf, welches in Fiesko der republikaniſchen Form wegen noch das Pathos des Adelſtandes war. In der Monarchie iſt dies Streben vereitelt, ſind die Individuen und Stände in ihre Grenzen zurückgewieſen. Im Don Karlos iſt die Herrſchaft des Staats feſt beſtimmt, der Staat ſicher vor den Factionen um den Thron. Der nach Herrſchaft ſtrebende Adel im Fiesko iſt nun im Dienſte des Staats zur Ruhe gekommen. Im Don Karlos ſind die Granden kein republikaniſcher Adel mehr, auch kein Feudaladel, ſondern ein rein monarchiſcher Adel. Deshalb iſt auch die Herrſchaft nicht mehr ſein Ideal, er ſtrebt nicht nach dem Thron, ſondern ſtützt ihn, weiß den Staat als den allgemeinen Zweck, dem der beſondere Wille unterworfen iſt. Das Selbſt iſt ſo das edle, die Zwecke, die es verfolgt, ſind der allgemeine Zweck und Endzweck, an die Stelle der Selbſtſucht tritt die Aufopferung für das Allgemeine.

Im Fiesko hatte der Staat ſich noch nicht über die beſonderen Intereſſen des Standes erhoben. Dies geſchieht erſt im Don Karlos mit der Erbfolge. Die Erbfolge

iſt wegen der Natur und Natürlichkeit rein nothwendig, aber die Nothwendigkeit der Natur iſt von Gott, die Natur iſt von Gott geſchaffen. Der Fürſt von Geburt iſt zugleich Monarch des Staates durch den Willen Gottes, Monarch von Gottes Gnaden. Die Herrſchaft des Staates iſt nicht mehr der Form nach durch den menſchlichen Willen beſtimmt, wie dies in der Republik durch Wahl und Willkühr der Fall iſt, ſondern durch den göttlichen Willen. Der Wille des Monarchen ſtrebt nicht nach Herrſchaft, iſt kein Eigenwille, ſondern ſubſtanzieller Wille, eins mit dem allgemein vernünftigen Willen des Rechtes und Geſetzes. Die Herrſchaft des Monarchen iſt die des Rechts über die beſondern Intereſſen. Indem in der Monarchie der menſchliche Wille dem Zwecke des Ganzen, des Staates, unterworfen iſt, gelangt er zu vernünftiger Beſtimmtheit.

Da im Don Karlos nichts Beſonderes, Particuläres mehr gilt, ſo tritt in ihm mit dem Zweck zugleich der Endzweck, mit dem Staate die Religion, der Glaube hervor. In den Räubern waren Freiheit und Nothwendigkeit, Ideal und Wirklichkeit Extreme, die ſich als Familie und Staat einander gegenüber verhielten. In Kabale und Liebe bezogen ſich dieſelben im Beſondern des Standes auf einander. Im Fiesko war die Entzweiung politiſch, Ideal und Wirklichkeit waren einander in ſelbſtbewußter Form als politiſche Freiheit und tyranniſche Macht entgegengeſetzt. Im Don Karlos ſind dieſe Mächte nicht blos politiſch, ſondern zugleich religiös beſtimmt. Der Staat iſt kein blos weltliches Intereſſe mehr, ſondern auch ein religiöſes, göttliches; er iſt daher mit dem Glauben, mit der Religion im Zuſammenhang. Der Gegenſatz von Ideal

und Wirklichkeit gehört nicht mehr nur einem Staate an, ſondern iſt ein Gegenſatz der Staaten und Völker, der Welt ſelbſt. In Betreff dieſes Gegenſatzes kommt es nun näher auf den Zuſammenhang und das Verhältniß zwiſchen Staat und Kirche an. Er iſt der Gegenſatz des Staates ſowohl als der Kirche ſelbſt. In den beiden erſten Dramen war das Ideal der Freiheit ſubjectiv, im Fiesko ſchon objectiv, politiſch. Im Don Karlos iſt es wegen des unendlichen Inhalts der Religion abſolut, ſich ſelbſt in der Form der Kirche und des Staats als Freiheit und Nothwendigkeit entgegengeſetzt. Die alte Kirche ſetzt im Zeugniß des Glaubens das Moment der Nothwendigkeit im Staat der Freiheit entgegen, umgekehrt die neue Kirche das Moment der Freiheit der Nothwendigkeit. Jene, die katholiſche verweltlicht den göttlichen Inhalt äußerlich, als bloße Macht und Gewalt, dieſe, die proteſtantiſche, verweltlicht denſelben innerlich, das Göttliche im Weltlichen behauptend, nicht äußerlich darüber, ſondern innerlich eins damit. Was im Weltlichen Ordnung und Recht iſt, ſoll dem göttlichen Willen gemäß erkannt werden.

In den beiden erſten Stücken herrſchte ferner die ſubjective Empfindung der Liebe. Im Fiesko wurde ſie ſchon durch andere Leidenſchaften getrübt, und ſogar Mittel zur Intrigue. Je ſubſtanzieller der Zweck wird, deſto weniger reicht ſie für die Empfindung und Geſinnung hin. Wegen des Zwecks iſt ſie im Don Karlos ebenfalls Mittel, aber nicht mehr der Intrigue und Selbſtſucht, ſondern edler Geſinnung. Darum tritt neben der Liebe nun die Freundſchaft hervor, die nicht blos unmittelbar, wie die Liebe in der Empfindung, ſon-

dern in der Geſinnung ihre Wurzel hat. Sie iſt daher auch allgemeinen Zwecken zugänglicher als die Liebe die ſich auf die geliebte Perſon concentrirt.

König Philipp II. hatte im Aeußern viele Aehnlichkeit mit ſeinem Vater Karl V., er hatte daſſelbe Geſicht, welches mehr weiß als blaß war, und dieſelbe hervortretende Unterlippe. Seine Züge hatten eben nichts Finſteres, aber waren von ſolcher Unbeweglichkeit, und die Lippen rührten ſich beim Sprechen ſo wenig, daß ſein Antlitz faſt einer Büſte glich. Dieſem Könige fehlten alle Eigenſchaften, welche die Großen hätten feſſeln, und das Volk anziehen können. Höflinge, welche viele Jahre am Hofe zugebracht hatten, ſagten, daß ſie ihn nur zweimal hätten lachen geſehen. Er war in ſtets leidenſchaftsloſer Ruhe, immer ernſt, ſein ganzes Weſen hatte eine unbedingt unterwerfende Wirkung. So wenig gab er ſich dem Affect hin, daß er, als er die Nachricht von dem großen Siege zu Lepanto empfing, blos ſagte: „Don Juan wagte ſich ſehr.“ Bei dem Untergange ſeiner Flotte, die er für unüberwindlich hielt, ſprach er: „ich habe ſie wider Menſchen, und nicht wider die Wellen geſendet.“ Es war keine Nachricht aus den Niederlanden, gut oder ſchlimm, ſo beſchaffen, daß ſie nur im geringſten ſeine Miene hätte verändern können. Er lebte ganz zurückgezogen von der Welt, aber war in dieſer Einſamkeit unermüdlich thätig. Auf's Genauſte war er bei dem Ausbruch der Flandriſchen Unruhen über alle diejenigen unterrichtet, welche der neuen Lehre zugethan waren. Er kannte nicht blos ihre Zuſammenkünfte, ſondern auch das Alter, die Geſtalt und die Umgebung der Einzelnen. Obwohl er nie und nirgends

zu erblicken war, ſo war er doch mit der ganzen Welt bekannt. Daher der Glaube, daß der König alles wiſſe. Er ging faſt nie in den Staatsrath, weil er der Meinung war, daß die perſönliche Gegenwart des Fürſten die wahre Anſicht der Räthe zurückdrängte; ſeyen dieſe allein, ſo entſpinne ſich Streit, und daraus könne er ſich den beſten Rath holen, wenn er nur einen guten Referenten habe. Philipp ſoll, um ſich in der Flandriſchen Sache aufs Beſte zu unterrichten, abwechſelnd eine Sitzung nur in Gegenwart des Rui Gomez haben halten laſſen, und eine andere blos in der des Herzog Alba, welche beide in allem entgegengeſetzter Meinung waren. Hielt der König ſich von dieſen Männern auch nicht ganz unabhängig, ſo behauptete er doch eine gewiſſe Superiorität über ſie. Philipp zögerte lange, bis er einen Entſchluß faßte, Kardinal Granvella ſagte von ihm, daß er alles thun wollte, aber Entſchlüſſe und Beſchlüſſe ſtets fürchtete. An einmal gefaßten Entſchlüſſen hielt er mit unerſchütterlicher Feſtigkeit, und die Ausbrüche ſeines Unwillens verſetzte Diejenigen, welche er traf, in ſolchen Schrecken, daß mehrere in Folge deſſelben geſtorben ſeyn ſollen. Alsdann verbreitete ſich ein ſtilles Lächeln über ſein Geſicht. Daher der Spruch am Hofe: von ſeinem Lächeln iſt nicht weit zu ſeinem Dolch. Beſonders machte er ſich den Gehorſam und die katholiſche Religion ſowohl in Spanien, als in andern Ländern zum Zweck. Philipp war auf's Eifrigſte dem äußern Gottesdienſt ergeben, er küßte im Angeſicht der Erzherzöge, die ihn beſuchten, einem Prieſter die Hand, und ſagte zu einer vornehmen Dame, die in ſeiner Gegenwart auf die Stufen eines Altars getreten war: das

iſt kein Platz weder für Euch noch für mich. Er glaubte feſt, daß er von Gott dazu auserſehen ſey, den Dienſt der Kirche aufrecht zu erhalten, und erblickte, wie ſein Vater Karl V. in den Fortſchritten des katholiſchen Glaubens zugleich das Wachſen ſeiner Macht und ſeines Hauſes. Ja er überredete ſich, daß die Vergrößerung ſeiner Staatsmacht zum Beſten der Welt geſchehe, und zum Heil der Seelen. Man ſagte: der König habe im Escurial alles, bis auf drei Dinge: die Wahrheit, gute Freunde und die Morgenröthe. Denn er ſchlief gern lange.

Der alte Moor in den Räubern und der Präſident in Kabale und Liebe gingen aus zu großer Liebe zu ihren Söhnen unter. Die Groß-Vater-Sucht und Ehrſucht war ſchuld daran. Auch der alte Andreas Doria im Fiesko ſtrebte vergebens, ſeinen Familienſtamm zum Herrſcherſtamm zu erheben. Alle miſchten in ihre Familienliebe ſelbſtſüchtige Intereſſen. Philipp iſt nicht, wie Fiesko, der blos mögliche Herrſcher, ſondern iſt als Fürſt von Geburt unmittelbar über allen Standesunterſchied erhaben, und deshalb nicht ehr- und herrſchſüchtig. Er herrſcht wirklich. Darum hat er nicht, wie der alte Moor und der Präſident, die Groß-Vater-Sucht, weshalb anſtatt Liebe und Zuneigung zum Sohne, ſogar Abneigung und Widerwillen möglich iſt. Aber wenn ſie nicht unnatürlich ſeyn ſoll, muß dieſe Abneigung einen weſentlichen Grund haben. Hier iſt der Grund die Liebe des Infanten zur Königin. Philipp iſt ſo unglücklich, ſeinen Sohn, den er lieben ſollte, nicht lieben zu können, er iſt voll Argwohn gegen ihn, ohne daß er Gewißheit über das hat, was ihn quält. Geängſtigt und gequält von dieſer widerſprechendſten,

unglückſeligſten Empfindung bittet er die Vorſicht um einen Menſchen, um einen Freund, der ihm die Wahrheit ſuchen und finden helfe; denn er traut keinem Menſchen. Da erſcheint Marquis Poſa, der ganz fremd am Hofe iſt, und dieſem traut er. Man hat gleich Anfangs dies als einen Hauptfehler im Charakter Philipps betrachtet. Es ſtreite, ſagt auch Hoffmeiſter, gegen die innere Wahrheit, daß König Philipp einen ganz fremden Menſchen zum Vertrauten und Beaufſichtiger ſeiner Familienangelegenheiten mache. Was ein verſtändiger Mann in der Nähe habe und ſicher beſitze, ſuche er doch nicht in der Ferne und bei'm blinden Ungefähr. Einen ſolchen treuen, redlichen Diener habe er ja an Lerma. Wahrheit wolle der König, nämlich Aufſchluß über das Verhältniß ſeiner Gemahlin zum Infanten, und nun finde er in Poſa einen Menſchen, welcher den Muth habe, ſeine Ueberzeugung frei auszuſprechen. Und wegen dieſer edlen Kühnheit ſollte der weltkundige Philipp den Poſa zu jenem ſchwierigen Auftrage tauglich halten? Offenbar habe ſich hier der Dichter einer Spitzfindigkeit bedient, ſtatt den auffallenden Schritt des Königs gehörig zu motiviren. Philipp finde eine ganz andere Wahrheit in Marquis Poſa, nämlich Freimüthigkeit. Im praktiſchen Leben aber, wenn es ſich um unſern Vortheil handle, wären wir zu klug und weiſe, als daß wir uns durch ſolche Begriffsverwechſelungen täuſchen ließen.

Es iſt hiſtoriſch bekannt, daß König Philipp mit Verdacht gegen die ganze Welt, und beſonders auch gegen ſeine nächſte Umgebung erfüllt war. Philipp begegnete keinem Menſchen, der durch den geiſtigen Adel der

Gewißheit ſeiner ſelbſt ſeines Vertrauens würdig geweſen wäre. Vor der imponirenden Majeſtät des Königs gaben alle, die ihm nahten, ihre eigne Selbſtſtändigkeit auf. Nur aber dem Selbſtſtändigen, dem in der Gewißheit ſeiner ſelbſt Auftretenden kann man vertrauen. Es iſt geſchichtlich, daß viele Andere dem König Philipp vertrauten, daß er der Gewiſſensrath für Viele war. Nie kam ein Vertrauen über ſeine Lippen. Man vertraute ihm, der Gewißheit ſeiner ſelbſt ſich begebend, als Monarchen des Staats. Obwohl von Seiten derer, die ihm vertrauten, fand doch kein Vertrauen von ſeiner Seite ſtatt. Der Dichter läßt ihn in Marquis Poſa einen Menſchen finden, der die Gewißheit ſeiner ſelbſt iſt, und dem er deshalb vertrauen kann.

Hoffmeiſter nennt den Charakter Philipps höchſt bemitleidenswürdig, indem Schiller diesmal in der Charakterzeichnung des Königs alles Herbe und Wilde vermieden habe. Der mächtigſte Monarch jammere, daß kein Menſch ihn liebe, und in ihm ſelbſt dürfe ſich nach den Worten des Großinquiſitors kein menſchliches Gefühl regen. Er ſehe ſich von ſeiner Umgebung nur geſchmeichelt oder gehaßt, oder verachtet und getäuſcht. Der mächtigſte Herrſcher der Erde ſey ein Sklave ſeiner Inquiſition, und doch empfinde er den Wellenſchlag des neuen Jahrhunderts an ſeiner bebenden Bruſt. König Philipp ſey nicht durch Motive aus ſeinem Gebiete entſchuldigt und menſchlich gehalten, ſondern der Dichter bringe ihn uns dadurch näher, daß er ihn in ſeine eigne Ideenbewegung mit hineinreiße, und ihn zum ſentimentalen Tyrannen mache. — Nichts iſt verkehrter als dies. Es kommt darauf an, Philipp aus ſei-

nem Gebiete zu erklären. Er iſt nämlich Monarch und Deſpot zugleich, iſt als Monarch ſeiner ſelbſt gewiß, und als Deſpot in den Händen der Prieſter. Sieht man in Philipp nur den Deſpoten, nicht zugleich den Monarchen, ſo iſt die Annäherung des Königs zu Marquis Poſa kaum begreiflich. Sonſt aber verſteht ſich die Annäherung von ſelbſt, der König würde ohne ſie blos deſpotiſch erſcheinen, da er doch zugleich Monarch des Staates iſt. Philipp iſt als Monarch mißtrauiſch gegen die Prieſter, aber iſt als Deſpot der Beichtſohn Domingo's und der Freund Herzog Alba's. Dies iſt auch hiſtoriſch richtig, denn er liebte in Alba nur den Feldherrn, nicht den Menſchen. Beide werden von Marquis Poſa aus dem Herzen des Monarchen verdrängt, aber nicht aus der Seele des Deſpoten. Schiller hat aus dem richtigen Gefühle, daß König Philipp ein ſolcher widerſprechender Charakter iſt, ſeiner Annäherung zu Marquis Poſa kritiſch das Wort geredet. Es war dies aus dem Principe ſelbſt als nothwendig aufzuzeigen.

Schiller betrachtet ferner den Charakter Philipps im Verhältniß zu dem des Don Karlos. Es ſey nöthig geweſen, dem Charakter Philipps und ſeiner Geiſtesverwandten einen ſo großen Spielraum zu geben, weil Don Karlos ein ſo wenig vollendeter Charakter ſey — ein nicht zu entſchuldigender Fehler, wenn der Charakter des Königs weiter nichts habe ſeyn ſollen, als die Maſchine, eine Liebesgeſchichte zu entwickeln und aufzulöſen. Darum habe der Dichter dem geiſtlichen, politiſchen und häuslichen Deſpotismus ein ſo weites Feld gelaſſen. Da ſein Vorwurf geweſen, den künftigen Schöpfer des Menſchenglücks aus dem Stück gleichſam

hervorgehen zu laſſen, ſo ſey es ſehr am Ort, den Schöpfer des Elends neben ihm aufzuführen, und durch ein vollſtändiges ſchauderhaftes Gemälde des Deſpotismus ſein reizendes Gegentheil zu zeigen.

Schiller, hat man geſagt, ſchwäche die große Wirkung des Charakters Philipps dadurch, daß er uns bis in die geheimen Schlupfwinkel ſeines Geiſtes dringen laſſe; als wenn nur der halbe Charakter, nicht der ganze die gehörige Wirkung thue. Der König ſey nicht ohne alle Größe, nämlich einer unbeſchränkten, äußeren Macht, und in ſeinen Ausſprüchen unerſchütterlichen Willens, die zwar durch falſche, aber einmal unwandelbar beſtehende Grundſätze geleitet ſeyen. An Verſtand beſchränkt und erſtorben in ſeinen Neigungen, ſey ſein ganzes Weſen wild, ernſt und öde; aber alles das ſey ganz ſein eigen, und ſcheine ihm gemäß. Wir haßten und fürchteten ihn; aber der Dichter habe dafür geſorgt, ihn vor Verachtung zu ſchützen. Wir fügen zu dieſen Redensarten noch die Wieland'ſche hinzu, daß Philipp ein gigantiſches Unding ſey.

Eliſabeth, die Königin, war nicht minder edel und groß in ihrem Leben, als der Dichter ſie geſchildert hat; denn ſie war gerecht und milde, großmüthig, ja heilig nannte man ſie. Alles trauerte, als ſie ſtarb, Stadt und Land beklagte ſie als die beſte Königin, die Spanien je gehabt und in Zukunft haben werde. Llorente hat unwiderleglich dargethan, daß St. Real und Brantome ihre Neigung zu Don Karlos fingirt haben. Auch ſchwärmte ſie nicht für den neuen Glauben, ſondern war gegen denſelben geſtimmt.

Amalia liebte in Karl Moor das Ideal eines

großen Mannes, Leonore in Fiesko ihr politiſches Ideal. Die Königin liebt in Don Karlos ſowohl den Tugendhelden, als den politiſchen Freiheitshelden. Sie begegnet ſeiner Liebe zu ihr mit den Worten:

— — „o Karl, wie groß wird unſre Tugend,
Wenn unſer Herz bei ihrer Uebung bricht.“

Sie gibt dadurch ihrer Zuneigung zu ihm die edelſte Wendung, indem ihre Liebe in der Geſinnung für den höheren Endzweck aufgeht. Sie weiſt ihn an Spanien und an ſeine Reiche, die er einſt regieren werde, und freut ſich, wenn ſie ſich vorſtellt, daß der Freiheit noch dieſe Zuflucht bleibe, und durch ihn bleibe. Als er zuletzt erkennt, daß es noch ein höheres, wünſchenswertheres Gut gebe, als ſie beſitzen, und nun wirklich in die Niederlande will, iſt er ihr ganz und gar das Ideal eines großen Mannes:

— — „o Karl,
Was machen Sie aus mir? Ich darf mich nicht
Empor zu dieſer Männergröße wagen,
Doch faſſen und bewundern kann ich Sie.“

Tieck ſagt, daß die Königin eben ſo zart, als edel und ergeben ſey. Sie iſt wirklich eine große Frau. Es iſt rührend, wie geduldig dieſe reine, ſanfte Seele iſt, wie ſie ſo ſtandhaft und edelmüthig ihre Leiden trägt und in all den Widerwärtigkeiten ihre Geſinnung treu bewahrt. Hoffmeiſter nennt die Königin gewandt und klug. Sie ſey entſchloſſen, ohne unweiblich, hochſinnig, ohne ſentimental zu ſeyn, nur am Ende des Stücks falle ſie aus der Rolle, wo ſie in Thränen der geläu-

terten Heldentugend des Don Karlos gegenüberſtehe zu der ſie nebſt dem Marquis ihn doch erhoben habe. Als wären das nicht Freudenthränen über ſeine Männergröße.

Don Karlos war geſchichtlich ganz das Widerſpiel eines ſchwärmeriſchen Liebeshelden, eine wenig intereſſante Figur. Er hatte einen ſchwachen Körper, dunkelblondes, in's Röthliche ſchimmerndes Haar und blau-graue Augen. Sein Angeſicht war blaß und eingefallen, von ſchlaffen, faſt ausdrucksloſen Zügen. Die Naſe und ein Theil der Wangen war von Sommerflecken bedeckt, die Unterlippe ſtand etwas vor, und der eine Fuß war kürzer als der andere. Dabei war er ſtolzen Sinnes und von großer Kühnheit oder vielmehr Tollkühnheit. Wenn ihm Andere nicht mittheilen wollten, was ſie mit dem Könige verhandelt hatten, fühlte er ſich ſchon beleidigt, und hielt es für höchſt tadelnswerth und der Ahnen unwürdig, daß ſein Vater nicht die ehrgeizigen Plane und Abſichten des Großvaters habe. Don Karlos war öfters geſonnen, z. B. Italien aufzuwiegeln, um alsdann von ſeinem Vater Dinge ohne Sinn und Verſtand zu fordern. Zuletzt wollte er nach Flandern, und wäre es nur, um Ruy Gomez, Alba und Espinoſa zu ärgern, die er haßte. In allem, was er unternehmen wollte, zeigte er ſich höchſt unüberlegt und unbeſonnen.

Schiller gibt dieſem Charakter dadurch die ſchönſte Wendung, daß er ihn von Liebe und Freundſchaft erfüllt, ſeyn läßt, und von der neuen Lehre und Freiheit beſeelt. Man hat dieſe Liebe zur Königin, als zu ſeiner Mutter, vielfach getadelt. Wieland äußert ſich darüber: „So nahe uns die Geſchichte des Don Karlos liege, machten Zeit

und Ort die Bearbeitung deſſelben für's Theater, und insbeſondere die tragiſche Behandlung einer inceſtuoſen Liebe um ſo ſchwerer, weil der Dichter durch viel beſtimmtere Formen, durch weit ſtrengere Geſetze des Wahrſcheinlichen, Schicklichen und Anſtändigen gebunden, ſich immer zwiſchen der Gefahr, zu viel oder zu wenig zu thun, wie zwiſchen Scylla und Charybdis forttreiben müſſe." Und Zelter ſchreibt an Göthe: „Das abgeſchmackte Verhältniß zwiſchen Vater und Sohn iſt ohne alle Delicateſſe gegeben, und wäre es auch geſchichtlich wahr, ſo wird es in der Nachbildung unerträglich widerlich, gegen alles moraliſche Gefühl. Wer will ſich ſolchen Sohn wünſchen? der doch am Ende eine gemeine Seele iſt, nichts gethan hat, und der erſten Prüfung unterliegt." Humboldt nennt die Liebe des Don Karlos eine in ihrem erſten Aufwallen reine und ſchwärmeriſche Liebe, ſchuldlos und erwiedert. Gewiß wäre Schiller zu tadeln, wenn Eliſabeth die natürliche Mutter des Don Karlos wäre, nicht ſeine Stiefmutter, denn das wäre, weil unnatürlich, auch unpoetiſch. In der antiken Poeſie finden ſich ähnliche Situationen, man denke nur an Phädra. Die Freundſchaft macht ſich ferner auf Koſten der väterlichen Liebe geltend. Damit dies möglich ſey, muß die Liebe und Pietät zwiſchen Vater und Sohn nothwendig getrübt ſeyn, und der Grund der Abneigung in dem Familienverhältniß ſelbſt liegen. Da die Liebe das Princip dieſes Verhältniſſes iſt, wird ſie auch die Veranlaſſung zu deſſen Aufhebung. Die Liebe, die die väterliche Liebe brechen ſoll, kann nur Liebe des Sohnes ſeyn, die der Vater zu mißbilligen und zu verſchmähen Urſache hat. Dieſe Liebe iſt vor allen Liebe zur Mut-

ter; jede andere Liebe würde die Möglichkeit einer Verſöhnung zwiſchen Vater und Sohn noch offen laſſen.

In Don Karlos Seele hat dieſe unglückſelige Liebe zur Mutter alle anderen Neigungen verſchlungen. In Alcala lief's ihm noch feurig durch die Wangen, wenn man von Freiheit ſprach; Poſa's Freundſchaft nährte dieſe jugendliche Neigung. Aber die Freiheitsliebe war ein ſchöner Traum; eine andere Liebe hat ſie verdrängt. Sein Vater Philipp nahm die ihm beſtimmte Frau für ſich. Don Karlos faßte eine leidenſchaftliche Liebe für ſie, die nun ſeine Mutter iſt. Um ſo quälender für ihn, als er ſie täglich ſieht und ſehen muß, ohne ſich ihr entdecken zu können. Da kommt Marquis Poſa aus Brüſſel zurück. Dem Freunde geſteht er, daß kein Elend an das ſeine grenze, daß er laſterhaft und ohne Hoffnung liebe, die Ordnung der Natur ſowohl als Roms Geſetze dieſe Leidenſchaft verdammen, und dennoch liebe er. Marquis Poſa begünſtigt dieſe Neigung aus Liebe zur Freiheit. Liebe und Freundſchaft thun nun das ihrige, in Don Karlos Seele die alte Liebe zur Freiheit wieder anzufachen. Es gelingt auch, denn er bittet ſeinen Vater um ein Heer nach Flandern, überläßt ſich aber wieder, als ihm dieß verweigert wird, ſeiner thatloſen Empfindung. Er vertraut ſich ſogar der Eboli an, die ihn verräth. Marquis Poſa muß ſich erſt aus Liebe zur Freiheit für ihn opfern, ehe die Freundſchaft und Geſinnung über ſeine Empfindung und Liebe den Sieg behält:

„Ich liebte — Jetzt bin ich erwacht. Vergeſſen
Sey das Vergangene!" — —

Nachdem die Liebe zur Mutter ſo zur Freundſchaft

geworden, will er nun ſein bedrängtes Volk von Tyrannenhand erretten — als es zu ſpät iſt. Don Karlos hat nicht die Kraft, ſeine Empfindung in die Geſinnung zu erheben. Dieſe treibt ihn nicht unmittelbar zur That und Handlung, das iſt ſeine Schuld

Schiller nennt den Don Karlos eine ſchön organiſirte Jünglingsſeele am Thron, in einſamer, unangefochtener Blüthe hervorgegangen. Unglücklich mußte der Königsſohn ſeyn, aus dem Schoße der Sinnlichkeit und des Glücks durfte er nicht genommen werden. Es war die Aufgabe, einen Fürſten aufzuſtellen, der das höchſt mögliche Ideal bürgerlicher Glückſeligkeit für ſein Zeitalter verwirklichen ſollte, nicht ihn erſt zu dieſem Zwecke zu erziehen, ſondern ihn nur zu zeigen, in ihm den Gemüthszuſtand hervorzubringen, der einer ſolchen Wirkung zu Grunde liege, und ihre ſubjective Möglichkeit auf einen hohen Grad von Wahrſcheinlichkeit zu erheben, unbekümmert darum, ob Glück und Zufall ſie wirklich machen wolle. Er habe zuvor Begierden in ſich überwinden müſſen; an einem verderbten Hofe habe er die Reinheit der erſten Unſchuld erhalten, ſein moraliſcher Inſtinct habe ihn vor dieſer Befleckung bewahrt, nicht Liebe und Grundſätze. Der Prinzeſſin Eboli gegenüber käme ſeine Unſchuld faſt der Einfalt nahe. Man ſollte ihn auch erhaben über eine feinere Verführung ſehen; darum die ganze Epiſode mit der Eboli, deren buhleriſche Künſte an ſeiner beſſeren Liebe ſcheiterten. Wenn er auch noch dieſe Liebe beſiegte, habe die Tugend ihn ganz. Deshalb mußte die edle Schönheit ſeines Charakters durch ſo viel Heftigkeit, ſo viel unſtäte Hitze, wie ein klares Waſſer durch Wallungen getrübt wer-

den Ein reiches, wohlwollendes Herz ſollte er haben, Enthuſiasmus für Großes und Schönes, Delicateſſe, Muth, Standhaftigkeit, uneigennützige Großmuth, ſchöne, helle Blicke des Geiſtes ſollte er zeigen, aber weiſe ſollte er nicht ſeyn. In dieſem Charakter ſollte alles beiſammen ſeyn, was den trefflichen Regenten mache, und ſich vereinigen laſſe, ſein vorgeſetztes Ideal von einem künftigen Staate auszuführen; aber entwickelt ſollte es nicht ſeyn, noch nicht von Leidenſchaften geſchieden ſeyn. Dieſer Vollkommenheit ſollte er näher gebracht werden; ein mehr vollendeter Charakter des Prinzen würde den Dichter des ganzen Stücks überhoben haben.

Don Karlos, hat man geſagt, könne kein großer Mann ſeyn. Wo habe er, der Sohn eines finſteren Despoten lernen ſollen, Menſchen zu achten? Don Karlos müſſe ſchwach ſeyn, um gut zu ſeyn. Don Karlos hat freilich nicht die Groß-Mann-Sucht der früheren Helden, ſo wenig als Philipp die Groß-Vater-Sucht. Man hat ferner bemerkt, er habe allen Enthuſiasmus, der aus der Leidenſchaft des Herzens entſpringe; ſeine Liebe ſchließe jeden Gedanken von Politik aus. Die Freiheitsliebe Marquis Poſa's würde ihm nicht recht geſtanden haben; man hätte ſie nur für geſpielten Edelmuth gehalten. Auch dürfe die Freiheit nicht als ein Geſchenk der Macht erſcheinen. Der Charakter des Don Karlos ſey eine Miſchung von Liebe, Eiferſucht und Bigotterie, was einen Wechſel und Zuſammenhang von Situationen gebe, die ſchon an ſich unendlich rührend ſeyen. Von Kindheit an ſey ſein Gemüth auf die wichtigſten Dinge gerichtet, die ihn erwartende königliche Größe betrachte er nur

als ein Mittel, ſeine höheren Pläne für die Menſchenwelt auszuführen. Der Charakter des Hofes und die Gemüthsſtimmung ſeines Vaters ſeyen zwar der Ausbildung ſeiner Ideen hinderlich, aber dies geſelle noch ſeinen Gefühlen den Reiz des Geheimniſſes bei. Wir liebten ihn, um ſo mehr, weil er nur wenig Hoffnung zu Glück und Ruhm habe, die er ſo ſehr verdiene.

Marquis Poſa hat, wie Karl Moor, die Groß-Mann-Sucht, und iſt ſo ehrſüchtig als Fiesko; aber unterſcheidet ſich von beiden dadurch, daß ſein Charakter nicht von Unrecht und Herrſchſucht getrübt iſt. Er iſt inſofern wirklich ein großer Mann. In Marquis Poſa iſt das Rohe und Unbändige des Räubers Moor zum wahren Adel der Seele, zur ſchönſten Begeiſterung erhoben. Marquis Poſa iſt edel ohne Selbſtſucht, will nicht, wie Karl Moor und Fiesko, die Welt nach ſeiner Meinung und in ſeinem Intereſſe umgeſtalten, ſondern will die bereits in ihrer Umgeſtaltung ſelbſt begriffene Welt in ihrem Intereſſe fördern. Er hat ſchon als Malteſer gelernt, für das Heiligſte der Menſchheit, für den Glauben zu kämpfen, für einen allgemeinen Zweck, für ein Gemeinſames ſich zu opfern. Der Sinn für's Allgemeine iſt ihm daher nicht fremd; ihm gilt deshalb nur der Zweck:

„Den Zufall gibt die Vorſehung, zum Zweck
Muß ihn der Menſch geſtalten" — —

Marquis Poſa iſt dem Könige als Despoten gegenüber der freie Mann, die Gewißheit ſeiner ſelbſt. Der König befiehlt demſelben, ſich eine Gnade auszubitten, da erinnert er ihn daran, daß er Monarch des Staates iſt, und ſagt ihm gerade heraus, daß er zufrieden

ſey, des Genuſſes der Geſetze theilhaftig zu ſeyn, aber ein Fürſtendiener, der von der Willkür, nicht von dem Geſetze zehrt, zu ſeyn nicht vermöge. Im Staate gilt der allgemein vernünftige Wille des Rechts und Geſetzes, keine Willkür. Marquis Poſa erkennt nur dieſen Willen an, mit dem der Wille des Monarchen eins ſeyn ſoll, und alsdann rechtlicher Zweck iſt, will nichts dem ſubjectiven Eigenwillen verdanken, er würde ſonſt ſeine Geſinnung verleugnen müſſen, und aufhören, der freie Mann zu ſeyn. Er würde ſich ſelbſt aufgegeben haben.

Aber das Selbſt iſt in der monarchiſchen Form des Staates der Willkür durch das Geſetz entnommen, iſt durch das Geſetz frei anerkannt, nichts Knechtiſches. Indem Marquis Poſa ſich den König in den Händen der Prieſter denkt, findet er für ſich keine Stelle in Philipps Staaten. Er iſt aufrichtig genug, ihm zu bekennen:

— — „Ich bin
Gefährlich, weil ich über mich gedacht."

Marquis Poſa ſchwärmt für den neuen Glauben, für den neuen Staat, und fordert ſogar im Vertrauen auf die Gewißheit des Geiſtes von ſich ſelbſt, daß Philipp als Monarch, Europens Königen vorangehen ſoll:

„Ein Federzug von dieſer Hand, und neu
Erſchaffen wird die Erde. Geben Sie
Gedankenfreiheit."

Der Gedanke ſoll die Welt verjüngen, ſoll die Wirklichkeit vernünftig geſtalten; darum weiſt er den König auf die Natur hin, auf das Gegenſtändliche, was auf Freiheit gegründet ſey. Mit der Vernünftigkeit der Natur iſt nämlich die Autorität beſeitigt, die die

Vernunft in der Welt nicht anerkennt. Er weiſt er ihn ferner auf den Staat hin, und auf Gott, die Wahrheit ſelbſt, als den Grund der Geſetzlichkeit und Vernünftigkeit von allem, und damit auf den neuen Glauben, welcher alle Autorität verſchmäht, die nicht im Verhältniß zu Gott die Gewißheit des Menſchen von ſich ſelbſt iſt:

— — „Und Sie hoffen
Zu endigen, was Sie begannen? hoffen,
Der Chriſtenheit gezeitigte Verwandlung,
Den allgemeinen Frühling aufzuhalten,
Der die Geſtalt der Welt verjüngt? — —

Marquis Poſa hofft und wünſcht zugleich, daß der König das Princip der Einheit des Rechts und Geſetzes in Staat und Kirche anerkennen und geltend machen werde. Erſt dann ſey er wahrhafter Monarch und berechtigt, und habe auch die Macht auf ſeiner Seite. Aber der König begegnet ſeinem Schwärmereifer weltverſtändig mit der Inquiſition, daß es ihm leid thun ſolle, wenn er in ihre Hände falle. Damit gibt er ihm ein Zeichen des Vertrauens und ſeiner Theilnahme. Der König hat in Marquis Poſa „einen Menſchen," die Gewißheit des Menſchen von ſich ſelbſt kennen gelernt. Darum hält er ihn für gewiß und zuverläſſig. Aber Marquis Poſa täuſcht ihn weltverſtändig, jedoch mehr nur die Gelegenheit benutzend, als abſichtlich, da er nicht den König, ſondern dieſer ihn ſucht. Sein Weltverſtand kehrt ſich gegen ihn ſelbſt, und wird die Veranlaſſung, daß er ſich aus Liebe zur Freiheit für Don Karlos opfert, um dieſen für den neuen Staat zu erhalten. Sein letztes Vermächtniß legt er in die Hände der Liebe, in die Hände der Königin nieder:

— „Er mache,
O ſagen Sie es ihm! das Traumbild wahr,
Das kühne Traumbild eines neuen Staats,
Der Freundſchaft göttliche Geburt. Er lege
Die erſte Hand an dieſen rohen Stein.
Ob er vollende oder unterliege —
Ihm einerlei: Er lege Hand an. —

Einen neuen Staat ſoll er errichten und in's Leben rufen, welcher der despotiſchen Willkür entnommen iſt, einen Staat auf Vernunft und Freiheit gegründet; dafür ſoll er Hand anlegen als für den wahren Zweck, ſoll eingreifen in die Entwickelung und Bewegung der Welt, und nicht verzweifeln am Rechte des Geiſtes, wofür er ſein Leben geopfert, ſondern handeln, er möge nun durchdringen oder nicht. Der König hat ganz Recht, wenn er fragt:

— — „Und wem bracht' er dies Opfer?
Dem Knaben, meinem Sohn? Nimmermehr.
Ich glaub' es nicht. Für einen Knaben ſtirbt
Ein Poſa nicht. Der Freundſchaft arme Flamme
Füllt eines Poſa Herz nicht aus. Das ſchlug
Der ganzen Menſchheit. Seine Neigung war
Die Welt mit allen kommenden Geſchlechtern."

Marquis Poſa iſt ganz Geſinnung, ſeine Neigung hat einen Zweck. Je höher dieſer Zweck iſt, deſto mehr fordert er Berückſichtigung und Aufopferung. Aus dieſem Geſichtspunkte iſt das Verhältniß Marquis Poſa's zu Don Karlos anzuſehen, in das ſich die Kritik noch immer nicht hat finden können. Schiller kritiſirt es ſelbſt in den Briefen, welche nach ihren Hauptbeſtimmungen oben angegeben wurden. Er betrachtet darin die Anhänglichkeit des Marquis an den Infanten als nicht auf perſönlicher Uebereinſtimmung gegründet. Man

hat, wie die Annäherung König Philipps an Marquis Poſa, auch das Benehmen des letztern gegen Don Karlos getadelt, welches eine Folge jener nicht perſönlichen Uebereinſtimmung iſt. Hoffmeiſter ſagt, geſetzt auch, Marquis Poſa hatte ſich des Vertrauens des Königs ſo ſehr bemächtigt, daß er hoffen konnte, ſeinen Zweck durch dieſen zu verwirklichen, ſo durfte er dies Don Karlos doch nicht verhehlen, weder als Freund, noch als Charakter. Wenn er den König für ſeine Ideen gewann, ſo nähme er ihn ja als den Dritten in den Freundſchaftsbund, und verſöhnte Vater und Sohn mit einander. Seine Lieblingsideen ſowohl als ſeine Freundſchaft hätten den Marquis antreiben müſſen, ſein Geheimniß, ſeine Wünſche dem Freunde ſchleunigſt zu offenbaren. Auch die leiſeſte Hoffnung, in dem mächtigſten Monarchen der Chriſtenheit ſich einen Bundesgenoſſen erworben zu haben, mußte ſeine Zunge löſen. Hätte ihn auch die Liebe zu Don Karlos nicht angetrieben, offenherzig zu ſeyn, ſo müßte doch die größte Freude, deren er fähig war, ihm ſein Herz erſchließen. Aber Poſa ſchweige vor Karlos, und ſtelle ſich ruhig und gleichgültig, als ob nichts vorgefallen ſey. Schiller erkläre dies Schweigen in den Briefen über Don Karlos auf eine Weiſe, die, ſtatt das unnatürliche Benehmen des Poſa zu rechtfertigen, nur dazu diene, die richtige Anſicht über das Verhältniß beider Freunde zu trüben und zu verwirren. Solle, fragt Hoffmeiſter, dieſe Freundſchaft deswegen keine echte geweſen ſeyn, weil beide Freunde durch einen gemeinſchaftlichen Zweck mit einander verbunden ſeyen? Auf einer ſolchen Idee, für die die Freunde leben, beruhe ja alle edlere Freundſchaft, ein Zuſammenwirken

für einen Zweck müſſe über die blos perſönliche Theilnahme ſtattfinden. Mit dieſer Freundſchaft vertrage ſich ganz gut eine gewiſſe Verſchiedenheit der Freunde in Geiſteskraft und Anlagen, wenn die Grundſtimmung und Hauptrichtung der Befreundeten ſo übereinſtimme, wie dies unleugbar bei Poſa und Don Karlos der Fall ſey. Aber Schiller bezweckt in Don Karlos nicht die Freundſchaft als ſolche. Er ſagt ausdrücklich: „es ſey gleichgültig, ob unfreiwilliger Zug des Herzens, Harmonie der Charaktere, oder von Außen hinzukommende Verhältniſſe und freie Wahl das Band der Freundſchaft geknüpft — die Wirkungen blieben dieſelben. Aber das große Schauſpiel eines ganzen Staats, das Glück des menſchlichen Geſchlechts auf viele Generationen herunter könnte nicht wohl Epiſode zu einer Handlung ſeyn, die den Ausgang einer Liebesgeſchichte zum Zweck habe. Was wäre alſo die ſogenannte Einheit, wenn es Liebe nicht ſeyn ſollte, und Freundſchaft nicht ſeyn könnte? Von jener handelten die drei erſten Acte, von dieſer die zwei übrigen; aber keine von beiden beſchäftigte das Ganze. Die Freundſchaft opferte ſich auf, und die Liebe würde aufgeopfert, aber weder dieſe noch jene wäre es, welcher dieſes Opfer von der andern gebracht würde. Alſo müßte noch ein drittes ſeyn, für welches Liebe und Freundſchaft gewirkt, und welchem beide geopfert würden.“ Marquis Poſa iſt Don Karlos's Freund, aber noch mehr der Freund des Menſchengeſchlechts, er ſchaut, wie Schiller ſagt, in ihm nur ſeine geliebte Menſchheit an. Marquis Poſa liebt in Don Karlos nicht blos den Freund, ſondern liebt ſein Ideal der Menſchheit in demſelben. Indem er ſein Freund iſt, iſt er ihm zugleich

nur Werkzeug des höhern Zwecks. Alles wäre erklärt, ſagt Schiller, ſobald man die Freundſchaft dieſer höheren Neigung unterordnete. Man hat an derſelben aber ſtets feſtgehalten, betrachtete ſie als das Element ſelbſt, anſtatt ſie zum Moment zu machen, und ſtellte deshalb Forderungen an die Tragödie, die mit dem ganzen Zwecke im Widerſpruche ſind. Dahin gehört eben unter anderen Forderungen, daß Marquis Poſa Don Karlos mit ſeinem Vater hätte ausſöhnen, daß ſie vereint das begonnene Werk hätten fortſetzen und vollenden ſollen. Damit wäre der ganze Gegenſatz der Principien bedeutungslos geworden. Man hat von je in der Beurtheilung der Schillerſchen Dramen zu wenig auf die Principien geachtet; woher alle die gewöhnlichen Urtheile rühren. Wenn man die Charaktere nicht aus den Principien ſelbſt zu beurtheilen weiß, ſo bleibt für die Kritik nur der äußerliche Verſtand übrig, dem es leicht ſeyn wird, in den Schillerſchen Stücken noch mehr Unwahrſcheinlichkeiten, unmotivirte Situationen zu entdecken, als bereits geſchehen iſt. In Betreff des Don Karlos ſchlug beſonders Wieland dieſen Ton an, und Hoffmeiſter treibt den äußern Verſtand auf's Aeußerſte, wenn er ſogar urtheilt, daß die ganze Tragödie an der Handſchrift der Königin ſcheitere, die Don Karlos einerſeits nothwendig kennen müſſe, andrerſeits nothwendiger Weiſe nicht kennen dürfe. Schiller verwahrt ſich in ſeinen Briefen über Don Karlos überall gegen ſolche „vernünftige Berechnung," die er als unpoetiſch von der Hand weiſt. Und Göthe ſagt, der Verſtand darf gar nicht in die Tragödie entriren als bei Nebenperſonen zur Desavantage der Helden.

Wie König Philipp, iſt auch Marquis Poſa ein widerſprechender Charakter, nur auf andere Weiſe. Es iſt zwar kein Widerſpruch, daß Marquis Poſa Don Karlos und die Menſchheit, das Individuum und das Geſchlecht, liebt. Beide Neigungen können ſehr wohl neben einander beſtehen. Aber ſie ſind verſchieden, eine iſt nicht die andere, worin die Möglichkeit liegt, daß ſie in Gegenſatz und Widerſpruch mit einander kommen, daß ſie collidiren. Da gilt es, die eine Neigung gegen die andere, mit welcher ſie collidirt, aufzugeben, und zwar diejenige, welche in Betreff des Zwecks gegen die andere zurückſteht. Hier iſt gegen die Freundſchaft Marquis Poſa's zu Don Karlos die höhere Neigung ſeine Liebe zur Menſchheit. Es iſt des Zwecks wegen Pflicht, jene dieſer zu opfern, und damit ſich ſelbſt zu opfern. In Marquis Poſa's Charakter iſt eine Colliſion der Geſinnung. Die höhere Neigung und Liebe zur Menſchheit wird gegen die particuläre der Freundſchaft zum Geſetz, dadurch wird der Zweck erſt wirklicher Zweck. In der Liebe zur Menſchheit als dem Zwecke, iſt jede andere Liebe Marquis Poſa's untergegangen. Sie iſt edle, leidenſchaftliche Liebe, in welcher das Ganze Gegenſtand der Liebe iſt, kein bloßes Individuum, weder er ſelbſt, noch ein anderes, deshalb opfert er ſich, und zeigt dadurch, daß das Ganze der Zweck iſt. Ohne dieſe Aufopferung wäre ſeine Neigung nicht wirkliche That und Handlung.

Herzog Alba iſt kein Idealheld, ſondern ein wirklicher Held. Er war immer für die Gewalt, auch in der niederländiſchen Sache. Als man dieſelbe entſchieden beilegen wollte, entweder im Guten durch Anweſenheit des Königs, wofür Ruy Gomez ſtimmte, oder mit Gewalt

durch ein Heer, war er für das letztere. Aber noch mehr als nach einem Kriege gegen die Niederlande, durstete sein katholisches Herz nach einem Kriege gegen die Türken. Hoffmeister nennt ihn im Gegensatz gegen Marquis Posa einen verächtlichen Höfling, was er weder historisch ist, noch im Drama. Er hat eben sowohl wie dieser allgemein geistiges Pathos, ist der katholische Glaubensheld, sein Schwert blitzt dem Gekreuzigten voran, es schreibt fremden Völkern spanische Gesetze vor:

„Wie Gottes Cherub vor dem Paradies
Steht Herzog Alba vor dem Thron."

Er ist voll Sorgen um den Thron, für Gott und seine Kirche, darum ist er ein Freund des Königs, ein Vertrauter Domingo's, des königlichen Beichtvaters, und intriguirt mit diesem und der Eboli weltverständig gegen Don Karlos und die Königin.

Prinzessin Eboli war historisch die Gemahlin des Ruy Gomez, den sie nicht, wie im Drama, verschmäht hatte. Nachdem dieser gestorben war, behielt sie am Hofe noch immer einen großen Einfluß, unterstützt von dem Andenken an die Dienste ihres Gemahls und von mächtigen Verwandten. Zuletzt wurde sie auf die Festung Pinto abgeführt. Die Erzählung von den Liebschaften der Eboli mit dem Könige und Andern rühren von Leti her, und haben keinen Grund. Historisch war die Prinzessin nach ihrer äußerlichen Erscheinung keineswegs so schön, wie der Dichter sie dargestellt hat, sie war bereits bei Jahren, und einäugig. Die Eboli, sagt Marquis Posa, ist tugendhaft aus Eigennutz der Liebe, und diese Tugend sehr zu fürchten. Sie meide, indem sie um ihre Tugend wisse, geschickt des Lasters Blößen, und bleibe

nur darum ſtandhaft, weil ſie liebe. Liebe ſey in ihre Tugend wörtlich einbedungen, ſie falle, wenn ſie keine Gegenliebe finde. Hoffmeiſter ſagt, daß ſie, wie die Königin die Tugend natürlich und frei, die gemachte und eigennützige Tugend repräſentire. Aber es reicht nicht hin, ſie blos im Gegenſatz zur Königin vorzuſtellen. Man hat ſie in dieſem Sinne ferner ſo charakteriſirt: Stolz, Eigenliebe, Eitelkeit, verbotene Leidenſchaften wohnten in ihrem Herzen, Seelengröße und Aufopferung führte ſie im Munde, ja ein Schatten davon ſchwebte ihrer Phantaſie vor; aber ihr hochmüthiges Thun mit großen Geſinnungen wäre ſchnell vergeſſen, ſobald ihre Zuneigung zu Don Karlos hoffnungslos würde; erſtürbe die Gluth ihrer ſelbſtſüchtigen Liebe einmal in ihrem Herzen, ſo betrachtete ſie den Gegenſtand derſelben nur mit niedrigen Gefühlen, und dennoch könnte man ſie nicht haſſen; ihr Weſen athme eine verführende Gluth, und Grazie umgebe ſie; deshalb beklage man ihr Laſter mehr als daß man ſie verdamme: der Dichter habe hier die ſchwere Aufgabe gelöſt, ſie trotz ihrer Falſchheit doch höchſt anziehend darzuſtellen.

Prinzeſſin Eboli iſt nicht ſo edel, wie Amalia in den Räubern, und Louiſe in Kabale und Liebe. Sie liebt Don Karlos nicht, wie Amalia ihren Karl liebt, und reſignirt nicht ſo wie Louiſe, ſondern ihre Reſignation iſt rächende That. Eben ſo wenig kämpft ſie, wie Julia Imperiali im Fiesko, mit ihrem Stolz, dem Don Karlos ihre Liebe zu geſtehen, ſondern ſchickt den Pagen mit ihrem Geſtändniß ohne weiteres zu ihm. Wie Lady Milford gibt ſie nachher ihre Ehre Preis, aber nicht, um Gutes dadurch zu wirken, ſondern um die Empfindung der

Rache zu haben. Damit ſtraft ſie ſich ſelbſt, und muß in's Kloſter. Tieck nennt die Eboli verzeichnet, aber ſagt nicht, worin ſie verzeichnet iſt. Darin nämlich, daß ſie ſich dem Don Karlos anträgt: das iſt nicht weiblich, und dieſer Mangel an echter Weiblichkeit iſt ſchuld daran, daß ſie keine Gegenliebe findet. Prinzeſſin Eboli iſt ſchon mehr ein wirkliches Mädchen, als Amalia und Louiſe, aber auf Koſten weiblicher Natur und Sitte. Sie iſt ferner ein katholiſches Mädchen, ihr Gewiſſen iſt in den Händen des Prieſters Domingo, aber auch nach Art ihrer Rache ein ſpaniſches Mädchen, als ſie ſich in ihrem Stolze und in ihrer Eigenliebe gekränkt ſieht. Die Intriguen Franzens in den Räubern waren ſelbſtſüchtig, die Kabale des Präſidenten mit Hülfe Wurms war zugleich herrſchſüchtig. Ebenſo der Weltverſtand Fiesko's. Aber was will all der Weltverſtand gegen den religiöſen Domingo's und des Großinquiſitors? Im Don Karlos iſt die Selbſt- und Herrſchſucht der Inquiſition keine ſubjective mehr; ſie iſt die allgemein geiſtige der Kirche ſelbſt. Da ihre Macht im Staate nicht berechtigt iſt, kann ſie dieſelbe nur durch Intriguen haben; ſie hat deshalb nicht wie der Staat, den wahren Zweck geiſtiger Gemeinſchaft, den Eigenwillen und die Begierde dem Geſetz zu unterwerfen, ſondern iſt die abſolute Begierde ſelbſt. Sie macht den Staat, welchen ſie nicht als Selbſtzweck anerkennt, zum Mittel ihrer Herrſchſucht, ſie iſt die weltlichſte Herrſchaft im Namen Gottes. Der Großinquiſitor erſcheint auch dem Könige gegenüber als deſſen Lehrer und Meiſter in der Staatskunſt, iſt hochbejahrt, und blind am leiblichen Auge, aber deſto mehr ſieht er innerlich. Er weiß

alles, noch ehe der König ſich ihm entdeckt hat. Der weltkundige Philipp weiß ſo viel als nichts gegen den Großinquiſitor, der ihm Vorwürfe darüber macht, daß er dem Marquis vertraut, und der Inquiſition vorgegriffen habe:

„Nein, Sire, mich hintergeht man nicht. Sie ſind
Durchſchaut — Uns wollten Sie entfliehen.
Des Ordens ſchwere Ketten drücken Sie;
Sie wollten frei und einzig ſeyn."

Der Großinquiſitor weiß ſehr wohl, daß der Monarch, wenn er nicht Despot ſeyn ſoll, frei und einzig ſeyn muß, und kennt den Staat zu ſehr, um nicht zu wiſſen, daß die Monarchie keine Willkür leidet. Darum verlangt er, daß der König ſich in Demuth beuge, und gehorſam ſey. Als Philipp ihm eröffnet, daß Don Karlos auf Empörung ſinne, und zweifelnd fragt: ob er einen neuen Glauben gründen könne, der den blutigen Mord des eignen Sohnes entſchuldige, antwortet der Großinquiſitor:

„Die ewige Gerechtigkeit zu ſühnen
Starb an dem Holze Gottes Sohn."

Die göttliche Liebe, welche Inhalt des Glaubens iſt, wird hier zum Vorwand und Mittel für den Glauben an die Inquiſition, die mit den Mitteln der Gnade jede ungerechte That ungeſchehen macht, auch wenn ſie die Natur empört. Vor dem Glauben, ſagt der Großinquiſitor, gilt keine Stimme der Natur; es gilt nichts als der blinde Gehorſam, die Unfreiheit des Geiſtes; deswegen übergibt der König ſeinen Sohn auch

— — „Der Verweſung lieber, als
der Freiheit." — —

Die ganze Handlung, hat man geſagt, gehe nur im Verborgenen vor, es zeige ſich zuletzt, daß die handelnden Perſonen ſich eigentlich nicht ſelbſt zur That und Handlung beſtimmt hätten, daß das Reſultat ihrer Handlung weniger ihr Werk ſey, als das Werk einer verborgenen Macht, der Hierarchie nämlich, die ihre Pläne durch ſie ausführe. Domingo's Intriguen ließen uns zwar ahnen, daß die Inquiſition nicht ohne Einfluß auf die Handlung wäre, aber erſt am Ende der Handlung träte ſie offen hervor, das tragiſche Geſchick vollendend. Sie wäre die Macht über alle Intereſſen des Lebens, aber die verborgene Macht, die als die rohe Gewalt offenbar würde. Die Handlung geſchähe nur ſo lange, als ſie ſie ihrem Plane gemäß fände, deshalb wäre ſie nicht durch ſich ſelbſt beſtimmt, ſondern abhängig von einer im Hintergrunde lauernden Macht, die als der wahre Grund derſelben, wodurch dieſe ſich geſtaltete, bis zuletzt verborgen bliebe. Wir hätten uns alſo für eine Handlung intereſſirt, deren Princip und Quelle, wenn wir ſie auch ahnten, uns doch unbekannt wäre. Das Princip der Handlung hätte von Anfang an auch das Geſtaltende derſelben ſeyn ſollen, hätte in ſie müſſen verflochten werden. Das iſt wohl richtig, aber könnte nicht dieſer Mangel von Seiten des Princips, und näher der Hierarchie und Inquiſition entſchuldigt werden? Dieſe iſt in Widerſpruch mit ſich ſelbſt, denn ſie verfällt bei der Trennung des Göttlichen und Weltlichen ganz entgegengeſetzten Intereſſen. An das Göttliche, Ewige gewieſen, aber das Weltliche, Zeitliche verfolgend, iſt ihr ganzes Thun und Treiben Heuchelei, Intrigue. Sie muß

weil ſie ſich die weltliche Macht anmaßt, zu der ſie nicht berechtigt iſt, im Geheimen, im Verborgenen handeln. Aber im Beſitz dieſer Macht behält ſie den Sieg als die politiſche Wirklichkeit über das Ideal der Freiheit. Mußte nicht vielleicht die Handlung wirklich ſo ſeyn, wie ſie iſt, damit das eigenthümliche Weſen der Inquiſition richtig bezeichnet werde? Es ſoll damit nicht geſagt ſeyn, daß ſie nicht anders hätte ſeyn können.

Schiller war in Betreff der Handlung von Anfang an nicht ſicher. Man ſieht dies aus den Scenen in der Thalia, wenn man dieſelben mit der ſpäteren Tragödie vergleicht. In der Geſchichte der Entſtehung des Drama iſt eine faſt völlige Umkehrung und Umgeſtaltung der erſten Anlage bemerkbar, ſo daß man lange im Ungewiſſen darüber ſeyn kann, welches das eigentliche Intereſſe der Handlung iſt. So viel Ungleichartiges findet ſich darin. Schiller ſelbſt ſpricht von einer blos vorbereitenden Handlung im Unterſchiede von der wirklichen. Man könnte daraus folgern, daß das Intereſſe deshalb ein getheiltes ſeyn müſſe. Auch mag dies der Grund ſeyn, warum durch die ganze Handlung eine gewiſſe Anſtrengung und Schwere hindurchgeht, die ſich erſt am Schluß verliert, wo aber die Begebenheiten ſich ſo zuſammendrängen, daß die Entwickelung nicht ganz klar ſcheint. Man fand gleich anfangs im Don Karlos beſonders die Charakterzeichnung ſchwach, und die Sprache viel zu rhetoriſch, obwohl im Ganzen prächtig und ausdrucksvoll. Die Situationen wären großartig und erſchütternd, die Charakter zwar ergreifend und lebendig, aber nicht in höchſter Vollkommenheit aufgefaßt. Auch Hoffmeiſter ſagt, daß die Charaktere nicht in ſich ruhten, ſondern nur

Formen für die Ideen des Dichters wären. Die Staël bemerkt, daß Don Karlos, obwohl auf hiſtoriſchem Grund gebaut, doch mehr nur ein Werk der Phantaſie ſey. Marquis Poſa ſpiele eine zu große Rolle, überhaupt gehe das Drama zwiſchen Poeſie und Geſchichte mitten inne, und genüge doch weder dieſer noch jener. Eben ſo bemerkt Hoffmeiſter, daß Don Karlos Schillers am meiſten rhetoriſches Stück ſey, weil daſſelbe mehr, als ein andres aus den Ideen herausgeleitet wäre, welchen ſich das Geſchichtliche, die Begebenheiten, Menſchen, Sitten der Zeit mehr oder weniger anformten. Im Don Karlos herrſche eine gewiſſe breite Ausführlichkeit und Erſchöpfung der Ideen, an welchen dem Dichter alles gelegen ſey. Das Rhetoriſche habe nothwendig um ſo mehr zunehmen müſſen, als Schiller ſeine Weltanſicht im Gegenſatz gegen den realen Zuſtand der Dinge poſitiv ausgebildet und bereichert hätte.

Wenn man auch nicht leugnen kann, daß die Charaktere im Don Karlos zu allgemein, nicht individuell genug gehalten ſind, ſo ſtimmen ſie doch zu den Principien, die ſie vertreten, ſehr wohl. Man hat aus dieſem Geſichtspunkt vielleicht behauptet, daß Don Karlos in Verhältniß zu den früheren Stücken, das erſte Schillerſche Drama ſey, was den Stempel voller Reife trage. Der Dichter habe ſeitdem an Kenntniß der Menſchen und der Welt zugenommen, ſeine Aufwallung der erſten Jugend habe ſich zur feſten Energie des Mannes geläutert, der edle Enthuſiaſt, über die Verirrungen der Welt empört, ſey ein erleuchteter Moraliſt geworden, der ihre Nothwendigkeit beklagte, und Heilmittel dagegen zu finden ſich beſtrebte. Auch ſey leicht zu ſehen, wie eine dem entſprechende Veränderung in der äußern Geſtalt

des Drama's Eingang gefunden habe, und der ganze Plan mit viel größerem Scharfſinn und Verſtand, als in den früheren Stücken angelegt worden. Die Staël nennt vieles in der Handlung allzu ſpitzfindig, ebenfalls A. W. von Schlegel, und Hoffmeiſter urtheilt grade wieder wie dieſe, daß während in den erſteren Stücken ſich eine überſchwengliche Empfindung und ungezähmte Einbildungskraft geltend gemacht, im Don Karlos eine allzu ſpitz und ſchneidend hervortretende mit ſich uneinige Verſtandesthätigkeit herrſchte. Damit hängt noch weiter zuſammen, daß derſelbe die Charaktere im Don Karlos als blos contraſtirende, und überhaupt das ganze Stück als auf dem abſtracten Gegenſatz des Idealen und Realen beruhend auffaßt. Aber aus dem bloßen Contraſt und Gegenſatz laſſen ſich die handelnden Perſonen nicht erſchöpfend erklären. Aus unſerer Charakteriſtik hat ſich die allſeitige Beziehung der handelnden Perſonen als entgegengeſetzter und widerſprechender Charaktere ergeben, was ſelbſt auf die untergeordneten Charaktere Lerma's und der Mönche, Domingo's und des Priors in dem Kloſter außerhalb Madrid, in Verhältniß zum König und Don Karlos auszudehnen iſt.

Schillers Don Karlos wurde von der Zeit mit großem Beifall aufgenommen, überall ertönte ſein Lob, bei den Ungebildeten ſowohl, als den Gebildeten, auf der Bühne, und ſogar im Cabinet. Der Dichter hatte das nicht erwartet; denn er kannte eben ſowohl die Mängel ſeines Werks, wie die Vorzüge deſſelben, und glaubte, daß jene eher würden hervorgeſucht, als dieſe anerkannt werden. Beſonders günſtig wurde die Dichtung in der Hofwelt aufgenommen.

„Manches Fürſtenherz," erzählt C. von Wolzogen, „deſſen wärmſte Gefühle der Welt geopfert waren, fand

ſeine eigene geheime Geſchichte darin enthalten, und ſeine ſtillen Empfindungen in den Worten des Dichters ausgeſprochen.“ Schiller ſchrieb in dieſer Beziehung an Lottchen von Lengefeld: „Schubart (der Sohn des Dichters) hat den Tag vor ſeiner Abreiſe Don Karlos in Berlin aufführen ſehen, der auf Befehl des Königs mit vielem Pomp ſchlecht geſpielt worden iſt. Die Scene des Marquis mit dem Könige ſoll gut geſpielt worden, und Sr. Majeſtät ſehr an's Herz gegangen ſeyn. Ich erwarte nun alle Tage eine Vocation nach Berlin, um Herzbergs Stelle zu übernehmen, und den Preußiſchen Staat zu regieren.“

Hoffmeiſter rechnet Don Karlos noch zu den Schauſpielen der erſten Periode, zu der von ihm ſogenannten Naturpoeſie. Nach Humboldt gehört dies Drama der zweiten Periode der poetiſchen Entwickelung unſers Dichters an. Sieht man blos auf die künſtleriſche Ausbildung, ſo kann man ſowohl das eine als das andere behaupten. Dem Princip nach iſt aber Don Karlos der Anfangspunkt einer neuen Periode, die ſich im Wallenſtein und Maria Stuart fortſetzt. Nach Hoffmeiſter iſt die Grundidee der ganzen Tragödie nichts weiter, als der Conflict eines mit Vorliebe in ſeiner Herrlichkeit geſchilderten neuen Alters der Menſchheit mit einer veralteten Zeit, und der temporelle Sieg des Schlechteren über das Beſſere. Der Sieg der Idee ſey, daß die ideale Welt in einer ſolchen Herrlichkeit und die reale in ihrer ganzen Erbärmlichkeit erſcheine, daß jene durch den Untergang ihrer Vertreter nichts verliere, und dieſe nichts gewinnen könne. Don Karlos, die Königin und Marquis Poſa retteten ihren ganzen Werth in eine andere Ordnung der Dinge, ihre Gegner erhielten ſich durch nichts, als durch

ihre Verwerflichkeit und ihr Elend. Dies iſt blos abſtract und allgemein geurtheilt, und gilt faſt von jeder Entwickelungsſtufe des Geiſtes, wenn derſelbe mit der Gegenwart im Kampfe und mit den beſtehenden Verhältniſſen im Conflict ſich eine neue Bahn brechen will. Der Gegenſatz der idealen und realen Welt gilt von allen Schillerſchen Stücken, aber reicht in ſeiner Abſtraction kaum für die Räuber hin.

Im Don Karlos, ſagt Humboldt, befand Schiller ſich, wie in einer andern Sphäre. Hier ſtellte ſich ihm der große Gegenſatz weltbürgerlicher Anſicht und ſich tief dünkender, beengter Staatsklugheit dar, und zeigte ihm von aller Erfahrung abſehende Ideen, im Kampfe mit einer Beſchränktheit, die Erfahrung ohne Ideen möglich hielt. Unmittelbar daran hing das Schickſal von Provinzen, die in ihren Volks- und Gewiſſensrechten gekränkt, und im gerechten Abfall begriffen waren. Aber der Gegenſatz im Don Karlos iſt nicht der der Welt gegen einen Staat, ſondern die Welt im Conflict mit ſich ſelbſt, politiſch-religiös entzweit in den beſondern Völkern und Nationen. Im Don Karlos ſind die proteſtantiſche und katholiſche Welt als Ideal und Wirklichkeit im Gegenſatz und Widerſpruch mit einander. Wie die neue proteſtantiſche Welt aus der alten katholiſchen hervorgeht, ſo ſehen wir auch in der Familie des politiſchen Oberhauptes dieſer Welt den Gegenſatz ſich entzünden. In dem Herzen der eignen Gemahlin, in der Bruſt des eignen Sohnes und Thronerbens keimt die Liebe für die junge Freiheit. Der König repräſentirt mit der Inquiſition und Herzog Alba die alte Kirche, die Königin und Don Karlos ſchwärmen mit Marquis Poſa für die neue Welt.

In den Räubern und in Kabale und Liebe herrſchte die Selbſtliebe und Selbſtſucht vor. Im Fiesko war ſchon mehr Liebe zum Objectiven als zu einer beſondern Wirklichkeit, zum Staat. Im Don Karlos iſt die Liebe zur Menſchheit das Pathos, Liebe zur Welt, nicht zum abſtract Menſchlichen, nach der Humanitätsidee, ſondern zum Göttlich-Menſchlichen, zum Geiſt und ſeiner Freiheit. Nicht jene kosmopolitiſche Idee iſt das Princip der Welt und ihrer Bildung, ſondern die politiſch-religiöſe Idee. Alle Abſtraction der Freiheit und ihres eben ſo abſtracten Gegenſatzes des Idealen und Realen iſt auf Don Karlos gar nicht anwendbar, wie Hoffmeiſter will. Darum hätte er das Princip deſſelben auch nicht mit dem der Räuber confundiren ſollen. Indem er die Oeconomie des Drama's beſpricht, daß Don Karlos nach dem Plane ſeines Urhebers ein Familiengemälde aus königlichem Hauſe hätte werden ſollen, aber die Tragödie wider ſeinen Willen eine andere geworden, äußert er: es zeige ſich hierbei, wie viel mächtiger der innere Entwickelungsgang in einem originellen Geiſte iſt, als ein mit dieſem Bildungsproceß nicht übereinſtimmender Vorſatz. Dieſem inneren Entwickelungsgange hätte er in der Betrachtung der Schillerſchen Stücke überhaupt nachgehen ſollen. Denn er iſt der Gang der Sache, womit das blos Subjective und Particuläre, anſtatt zur Hauptſache, zur Nebenſache wird. Im Don Karlos iſt zwar der Zweck auch ein innerlicher, wie in den Räubern, aber das Ideal iſt keine bloße Vorſtellung, kein Sollen, das nicht wirklich werden kann. Es iſt hier kein bloßer Kampf des Ideals mit der Wirklichkeit, das Ideal hat im Don Karlos nicht mehr, wie in den Räubern, nur die Bedeutung, der Gegenſatz gegen die

Wirklichkeit zu ſeyn, ſondern die tiefere Beſtimmung ſelbſt, zur Wirklichkeit zu werden, und ſich damit über die bisherige Wirklichkeit zu erheben; oder die Wirklichkeit trägt in ſich ſelbſt den Widerſpruch nnd Kampf eines veralteten dahinſinkenden und eines neuen entſtehenden Daſeins. Wenn in den Räubern die Wirklichkeit über das Ideal den Sieg davon trägt, ſo iſt jene im Recht, wenn im Don Karlos ein Gleiches geſchieht, im Unrecht, und der Dichter, wie der Leſer hat das Bewußtſein, daß hier dieſer Sieg eben nur ſcheinbar ſey. Die Räuber iſt die Tragödie der moraliſchen Weltordnung, Don Karlos iſt das Drama der göttlichen Weltregierung. Im letztern herrſcht nicht der Wahn, wie in der erſteren, daß das Wahre und Rechte auf Erden darniederliege, ſondern vielmehr der Glaube und die Zuverſicht an ſeine ſiegende Macht. In den Räubern war die Vernunft des Menſchen eine andere, als die Vernunft, welche in der Welt iſt. Darum ſtörte ſie die Ordnung des Lebens. Im Don Karlos wird nicht die Ordnung als ſolche geſtört, ſondern die hergebrachte Ordnung, nicht um ſie zu vernichten, ſondern um ſie zu läutern. Die Freiheit des Geiſtes iſt hier nicht die abſtracte, willkürliche, welche Recht und Ordnung aufhebt, ſondern dieſe gründet. Im Don Karlos wird der Zweck der Welt, der allgemeine Zweck und Endzweck des Pathos des Subjectes. Die Welt ſoll auch, wie in den Räubern, anders werden, beſſer, auf eine höhere Stufe der Vollkommenheit erhoben werden, ohne aber, daß ſie dadurch im Innerſten verletzt würde. Denn die Umgeſtaltung iſt keine particuläre Meinung und Verkehrtheit des Subjects, wie in den Räubern, ſondern die Erfüllung des Selbſtbewußtſeins der Welt. Die göttliche Weltregierung iſt kein Ideal, das

in die Welt gebracht, dieſe zerſtört, wie in der moraliſchen Weltordnung das abſtracte Moralgeſetz ein ſolches weltzerſtörendes Princip iſt. Was im Don Karlos das Rechte in der Welt realiſiren will, iſt keine Bande, ſondern ein Liebes- und Freundſchafts-Bund, der noch dazu an Flandern einen welthiſtoriſchen, die Subjectivität berechtigenden Hintergrund hat. Der Kampf, welcher hier auftritt, iſt nicht ein Kampf des Subjects mit der Welt, ſondern der Welt in ſich ſelbſt. Darum machen auch die handelnden Perſonen im Don Karlos ſich nicht ſelbſt zum Zweck, ſondern machen ſich umgekehrt zum Mittel des Zwecks, opfern ſich für den Zweck, die Subſtanz, für das Ganze, nicht dieſes für ſich auf. Das Ideal iſt im Gegenſatz gegen die Wirklichkeit auch hier der Tod; indem es wirklich zu Ausführung der Geſinnung, zur That kommen ſoll, iſt der Tod da, welcher das Streben vereitelt. Aber dieſer Tod iſt kein proſaiſcher Tod der Gerechtigkeit, ſondern ein poetiſcher, ſchöner Tod für die Freiheit des Geiſtes. Er hat einen Zweck, dieſer Tod, iſt kein abſtracter Tod der früheren Idealhelden, ſondern Mittel der Verwirklichung des Ideals ſelbſt. Don Karlos und Marquis Poſa gehen zwar auch an dem Ideale ihrer That unter, aber an dem Ideale, was wirklich wird. Ein ſolcher Zweck iſt nicht blos mein Zweck, des Einzelnen, ſondern allgemein vernünftiger Zweck. Da iſt der Einzelne Mittel zum Zweck, welcher ſich verwirklicht, der Zweck realiſirt ſich durch das Mittel: Indem der Einzelne für das Allgemeine untergeht, gewinnt er gegen dieſes zu Grundegehen eine höhere Wirklichkeit gegen das zufällige Wiſſen ſeiner Einzelnheit. Der Einzelne iſt nur, indem er ſich zum Mittel des Zweckes

macht, ſich opfert, in Einheit mit demſelben. Für den Endzweck muß man ſterben können, wenn es ſeyn muß. Dadurch zeigt man in der That, daß der Zweck berechtigt iſt.

Die edlen Jünglinge Don Karlos und Marquis Poſa gehen unter, aber gehen nicht troſtlos, nicht in dem, was ihre Beſtimmung iſt, unter, ſondern für daſſelbe. Sie gehen für die jugendliche Freiheit der neuen proteſtantiſchen Welt an der Wirklichkeit der alten katholiſchen Welt unter. Die Wirklichkeit ſiegt auch hier über das Ideal, das alte katholiſche Princip über das neue proteſtantiſche. Die Kirche behält mit ihrer Gewalt und Willkür den Sieg über den Staat, richtet ſogar den Thronfolger. Die Roſen der Eboli mit den Schlachten Alba's und dem Gott Domingo's im Bunde vereiteln Marquis Poſa's Pläne. Aber das alte Princip ſiegt nur äußerlich, das neue innerlich, alles Aeußerliche, ſelbſt den Tod überwindend. Don Karlos und Marquis Poſa ſterben in der Morgenröthe des Lebens, ſchwärmend für das Ideal, was noch der Wirklichkeit ermangelt. Wie viele mußten noch fallen, bis die neue Welt ihre Freiheit erkämpfte. Aber weil das neue Princip Zweck der Welt und ihres Bewußtſeins iſt, bleibt es nicht nur in der Bruſt edler Jünglinge glimmend. Es erſtarkt immer mehr zum Kampfe der Anerkennung. Was Marquis Poſa von Philipp nur erfleht, das forderte die Welt bald mit dem Schwerte in der Hand, und machte ſo die Forderung des Ideals, Wirklichkeit zu ſeyn, geltend. Religiöſe Freiheit iſt ohne die politiſche Wirklichkeit des Staats in der Welt eine Chimäre. Der neue Glaube mit ſeiner Denk- und Gewiſſensfreiheit mußte politiſche Religion werden, wie der alte längſt es war. Der große Kampf um die politiſche Exiſtenz des neuen Glaubens iſt der dreißigjährige Krieg. Im Don Karlos iſt noch alles jugendlich, Streben, Vorbereitung, die Helden darin ſind Jünglinge. Nun folgt der Mann an der Spitze des großen Weltkampfes ſelbſt: dieſer Mann iſt Wallenſtein.

Druck von B. G. Teubner in Leipzig.

Schillers Dichtungen

nach

ihren hiſtoriſchen Beziehungen

und nach

ihrem inneren Zuſammenhange

...

H. F. W. Hinrichs.

Zweiter, dramatiſcher Theil.

Zweite Abtheilung.

Leipzig, 1839.

Verlag der J. C. Hinrichsſchen Buchhandlung.

Wallenſtein.

Als Schiller im Jahre 1787 nach Weimar kam, ſchloß er ſich zunächſt an Wieland an, denn Göthe hatte von den Räubern her noch immer einen Widerwillen gegen ihn. Während er an der Thalia fortarbeitete, nahm er zugleich Theil am deutſchen Merkur, und vollendete mehrere Fragmente ſeiner Geſchichte der Niederlande. Nach und nach wurde ſein Verhältniß zu Göthe immer freundlicher. Als dieſer ihn überall zu fördern ſuchte, ihn der Herzogin Amalia empfahl, und mit Voigt dahin wirkte, daß er als Profeſſor nach Jena gehen konnte, mußte er nach ſo vielen Beweiſen von Achtung und Theilnahme endlich geſtehen: „Dieſer Göthe ſei ein Ehrenmann.“

Schiller war überraſcht, daß weniger er ſelbſt, als das Schickſal die Schwierigkeiten beſiegt und ihn zum Ziele geführt habe. Er hatte nun eine feſte Stellung im Leben und ſeine lange gehegte Sehnſucht nach einer Verbindung mit einer lieben Frau war auch geſtillt. Schiller wohnte in Jena im Griesbachſchen Hauſe hinten heraus am Stadtgraben, hatte aber große Luſt, ein Gartenhaus zu beziehen. Obwohl Göthe dort eins beſaß, welches leer ſtand, und Schiller es zu miethen wünſchte, ſo

wurde ſein Wunſch doch nicht erfüllt. Er kaufte ſich den Schmidtſchen Garten, in welchem er ein kleines Haus mit einem Zimmer gebaut haben ſoll. Der Garten lag unweit des Weſſelhöftſchen Hauſes, wo ſich die Expedition der Allgemeinen Literaturzeitung befand, ſüdweſtlich von der Stadt zwiſchen dem Engelgatterthor und dem Neuthor an einer Schlucht, durch welche ein Arm der Leutra um die Stadt fließt. Man hat von da aus eine ſchöne Ausſicht in das Saalthal. Schiller blieb den Winter über in der Stadt, aber wohnte des Sommers im Garten, wo er manches ſchöne Lied gedichtet, auch mehrere Scenen des Wallenſtein niedergeſchrieben hat. Jetzt ſteht das Haus nicht mehr; im Garten befindet ſich die academiſche Sternwarte.

Um uns einigermaßen eine Vorſtellung von dem Jenaer Leben damals zu machen, erlaube ich mir Einiges aus einem Aufſatze im Morgenblatte vom Jahre 1837 des Aprilheftes Nr. 84—87 mitzutheilen, welcher „Jena zu Schiller's Zeit" überſchrieben iſt, und aus einem zu dieſem Aufſatze gehörigen Supplement. Es heißt darin unter andern, daß Jena ſich von jeher durch philoſophiſche Freimüthigkeit ausgezeichnet habe. Man fand faſt nirgends ſo grell abſtechende Contraſte, denn es ſtand jedem frei, zu ſeyn und zu handeln, wie es ihm beliebte. Eine größere Verſchiedenheit in Manier, Kleidung, wiſſenſchaftlicher und ſittlicher Cultur, war ſchwerlich in London und Paris zu finden. Man traf alle Mittelſtufen vom Wilden in Unreinlichkeit und Sitte bis zur widerlichſten Ueberfeinerung, von der beſchränkteſten Anſicht in den Wiſſenſchaften bis zur edelſten Ueberſicht und heiterſten Anſicht. Die hervorſtechenden Figuren waren da-

mals: **Doctor legens à Gerstenbergh**, hager, bleich, ausgehungert. Er war ſo armſelig und lumpigt, daß ihm ſeine Zuhörer einen neuen Anzug machen ließen, welcher aus einem Federhut beſtand, ſcharlachrothem Rock mit goldenen Treſſen, und weißſeidenen Strümpfen. Er gefiel ſich in dieſer neuen Kleidung außerordentlich. — Ferner **Adjunctus facultatis philosophicae Haller**, ein kleines breitſchultriges, ſchwarzes Männchen und Orientaliſt von unerſchöpflicher Hiobsgeduld. Seine Frau mißhandelte ihn öffentlich. Aber aus ſeinem Geſichte ſtrahlte Herrnhutiſches, ſelbſtgefälliges Inſichhineinlächeln und Proviſorsſeligkeit. Er trug einen weißen abgeſchabten Rock nach altem Schnitt und eine ſchwarzrothe Weſte. Dieſe bedeckte ihm die kurzen Schenkel mehr als zur Hälfte und verbarg auch in etwas den bedenklichen Zuſtand der ſchwarzen Beinkleider. Im Nacken ſah ihm das Hemd heraus, und die Schuhe, um einen Zoll zu lang, nöthigten ihn, ſie mit den Zehen feſtzuhalten. Sein Gang wurde dadurch mehr ein Rutſchen als ein Gehen. Wenn er im Vorbeigehen grüßen und den Hut herunterziehen wollte, mußte er ſtehen bleiben, um nicht entweder einen Schuh zu verlieren, oder gar die Hoſen über die Gebühr ſinken zu laſſen. Denn dieſe hingen mehr durch Gleichgewicht am Körper als durch Knöpfe. Der Geheimrath ***, Prorector damals und Profeſſor der Medicin, hatte eins der ſchönſten Häuſer, bewohnte aber auf Befehl ſeiner Frau, die früher ſeine Magd geweſen, nur ein Zimmer ſeines großen, ſchön möblirten Hauſes. Die Frau Gemahlin war ſo eiferſüchtig, daß er die Praxis zuletzt ganz und gar aufgeben mußte. In der Wohnſtube hatte er ſeine Bibliothek mit dem Küchenge-

ſchirr zuſammen auf denſelben Brettern aufgeſtellt; auch mußte er unter dem Geſchrei ſeiner Kinder ſtudiren, und war ſo in Knechtſchaft gegen ſeine Frau verſunken, daß er ſich nicht ſchämte, ſelbſt ſeinen Zuhörern davon zu erzählen. Der Proſector war eine Art Wilder, der in die gemeinſten Wirthshäuſer ging und ſich von den Studenten frei halten ließ. Bot ihm einer eine Pfeife Taback und reichte ihm den Beutel, ſo ſtopfte er, ſo viel er konnte, in den Vorderärmel, um es nachher unbemerkt in die Rocktaſche fallen zu laſſen. Er hatte in derſelben Taſche gewöhnlich ein wenig Butter in einem Papier, ein Stück Käſe, Brot, und gelegentlich ein anatomiſches Präparat. In Jena, wie auch an anderen Univerſitäten bedienten ſich die Profeſſoren des Ausdrucks: publice, privatim leget. Für Doctores oder Magistros legentes war für publice der Ausdruck gratis. Ein Magister legens kündigte an: frustra leget. Ein anderer erbot ſich im vollen Ernſt, Vorleſungen über Kants Kritik zu halten, wenn ihm Jemand das Buch leihen wolle.

In Jena lebten zugleich die hochgebildetſten Männer der Zeit, und zwiſchen dieſen Extremen waren noch viele Mittelſtufen von Armuth und Luxus, Pedanterie und freiem Benehmen, Einſeitigkeit und Anmaßung aller Art. Nur eins fing in Jena zu herrſchen an, die Kantiſche Philoſophie. In dieſer Richtung wirkten viele Männer, wie Reinhold, Paulus und A. Dazu befanden ſich in jeder Facultät Männer von ausgebreiteter Gelehrſamkeit. Die Allgemeine Literaturzeitung führte die neue Philoſophie ins Publicum ein und ſorgte für ihre Verbreitung, ein Ruhm, der ihr nicht genommen werden kann. Schelling ſah ſich aber bald genöthigt, ihr eben kein rühmli-

ches Denkmal zu ſetzen. Nun traten neben und nach einander die größten Philoſophen des Jahrhunderts in Jena auf, Fichte, Schelling, Hegel; und öfters kamen Göthe, Herder, und die beiden Humboldte von Weimar herüber. Trockene, pedantiſche Gelehrtthuerei, der gewöhnliche Krebsſchaden der Univerſitäten durfte in Jena gar nicht laut werden. Aber man hörte nicht ſelten in den geſelligen Kreiſen mit feuriger Beredſamkeit die tiefſten Probleme der Erkenntniß erörtern. Zum Unglück thaten ſich Damentheezirkel auf, die nachtheilig wirkten, und die Spannung unterhielten, die ſich unter mehreren Parteien erzeugt hatte. Es gab einige regierende Damen, die, obwohl unbedeutend, doch auf die Literatur einwirkten. Am vortheilhafteſten zeichnete ſich der äſthetiſche Kreis der Sophie Mereau aus, eines zarten ſanften Weſens, die zugleich mit ihrer Schweſter Henriette viel zur Erheiterung und zum Reiz des Lebens in Jena beitrug.

In Schiller's Hauſe gingen meiſtens ältere Perſonen aus und ein; den Studenten ſcheint er ſich nicht genähert zu haben, doch hielt er beſonders auf ſeine Landsleute. Es herrſchte damals unter den Studenten die Sitte, dem Profeſſor beim Anfange des Curſus in den erſten Stunden mit allgemeinem Stampfen zu empfangen. Es war dies ein Zeichen des Beifalls. Wenn er während der Vorleſung misfiel, ſo ſcharrten ſie mit den Füßen. Schiller wurde ungewöhnlich mit der größten Stille empfangen und von nun an galt dies als Zeichen der Achtung. In Jena war Schiller ſelten auf Seiten der Studenten, wie dies der Vorfall mit der Gräfin Beuſt zeigt. Dieſe junge ſchöne Dame ſaß mit ihrem Kammermädchen im ausge-

ſpannten Wagen vor dem Gaſthofe zum halben Mond, und wartete auf Poſtpferde, als eben daſelbſt einige Studenten luſtig und vergnügt waren. Im Herausgehen ſahen ſie die Gräfin im Wagen ſitzen. Einer wurde von den Andern aufgefordert, die ſchöne Dame um einen Kuß zu bitten, er ging deswegen höflich an den Wagen und bat. Die Gräfin ſagte freundlich, daß es ihr eine Ehre ſeyn würde, ſie aber erſt ihren Mann fragen wolle, welcher in die Stadt gegangen war, um mit dem Poſtmeiſter etwas zu ſprechen. Allein der Student fuhr zu bitten fort und die Gräfin zog das Glas an dem Wagen in die Höhe. Nun klopfte er, den Hut in der Hand haltend, mehrere Mal, bis ſeine Freunde ihn von dem Gedanken, die Gräfin küſſen zu wollen, abbrachten. Der Prorector erfuhr die Geſchichte und trug in Weimar auf Relegation an; eine Deputation von Studenten machte Seiner Magnificenz Vorſtellungen dagegen, und der Prorector verſprach, ein gelinderes Urtheil in Weimar zu erbitten. Der Prorector ſoll jedoch ſein Verſprechen nicht gehalten haben. Die Studenten ſtürmten nun ſein Haus, und zogen nach Erfurt, aber kamen bald wieder um die Erlaubniß ein, zurückkehren zu dürfen. Der Senat deliberirte, ob man ihnen entgegen gehen ſolle, oder nicht, und ein Profeſſor wollte beſtimmt das erſtere, weil aus den Studenten alles werden könne. Da entgegnete Schiller, das wäre eben der Beweis, daß ſie noch nichts ſeyen; man werde beſſer thun, das Anſehen und die Würde des Senats ſtreng zu behaupten, auf keine Weiſe nachzugeben und den Studenten, aber nur unter der Bedingung einer beſcheidenen Aufführung, Erlaubniß zur Rückkehr zu ertheilen.

Anfangs regten ſich in Schiller's Seele die alten Gefühle wieder, die Welt kleidete ſich ihm wieder in dichteriſche Geſtalten und er hoffte, daß ihm ſeine Jugend, und mit ihr das innere Dichterleben zurückkehren werde. Es ſchien aber, daß ſein kritiſches Vermögen ganz und gar die Stelle productiver Phantaſie eingenommen habe. Einige Lieder und erzählende Gedichte waren alles, was die Muſe gewährte; aber das Studium der Geſchichte, an welches er durch ſein neues Amt gewieſen war, trieb er fleißig. Er ſchrieb an einen Freund: „Du glaubſt kaum, wie zufrieden ich mit meinem neuen Fache bin, Ahnung großer unbebauter Felder hat für mich ſo viel Reizendes. Mit jedem Schritt gewinne ich an Ideen, und meine Seele wird weiter mit ihrer Welt.“ Er legte ſich nun beſonders auf das Studium des dreißigjährigen Krieges, deſſen Geſchichte er ſchon im Jahre 1791 vollendet hatte. Wieland ſagt von dieſer Geſchichte: „ſie hat ſo viele Leſer gehabt, als es in dem ganzen Umfang unſerer Sprache Perſonen giebt, die auf einigen Grad von Cultur des Geiſtes Anſpruch zu machen haben.“ Er wünſchte deshalb, daß Schiller ſich hauptſächlich dem Studium der Geſchichte unſeres Vaterlandes widmen möge. Im Jahre 1791 wurde Schiller gefährlich krank und mußte ſeine Vorleſungen einſtellen, ja ſogar die academiſche Laufbahn zuletzt ganz aufgeben. Von dieſer Krankheit hat er ſich leider nie recht erholt. Es fehlte nicht an Theilnahme in der Nähe und Ferne und ſelbſt nicht an thätiger Hülfe. Der Erbprinz von Holſtein-Auguſtenburg und der Graf Schimmelmann nahmen ſich ſeiner auf das zarteſte an. Als er ein wenig wieder geneſen war, ging er ernſtlich damit um, ſich in die Politik zu miſchen. Er hatte ſich erſt

für die Revolution begeiſtert, wollte aber, nachdem der König war gefangen genommen worden, für dieſen ſchreiben. Nun erwachte ſein Hang zur Philoſophie, und er chrieb die Abhandlungen über das Schöne und die Kunſt, ſtudirte den Ariſtoteles, und las die alten Dichter, überſetzte Iphigenie und Scenen aus den Phönizierinnen, auch den Virgil. Es beſchäftigten ihn Ideen zu einer Hymne an das Licht, und zu einer Theodicee. Die Thalia hörte im Jahre 1793 auf und die Horen traten an ihre Stelle. Auch Göthe nahm an den Horen thätigen Antheil. Vom Jahre 1797 an beſorgte Schiller die Herausgabe des Muſenalmanachs, woran Göthe ebenfalls mitarbeitete.

Es iſt merkwürdig, ſagt W. von Humboldt, wie in Schiller zu dieſer Zeit beſtändig die Sehnſucht nach dramatiſcher Dichtung fortlebte, zwar langſam, aber immer mehr ſich Luft machte, bis ſie zuletzt über das philoſophiſche Streben die Oberhand gewann. Im erſten Jahre ſeiner Rückkehr nach Jena beſchäftigten ihn noch ausſchließlich die äſthetiſchen Briefe und gelegentliche hiſtoriſche Arbeiten. Dann blühte die Poeſie in ihm auf, in kleinern lyriſchen und erzählenden Gedichten, und die Philoſophie näherte ſich in den Abhandlungen über naive und ſentimentale Dichtung in mehr leichter und heiterer Form der nun ſchon herrſchend werdenden Arbeit der Phantaſie. Endlich begann der Wallenſtein. So trat Schiller wie in ein leichteres, ihm eigenthümlicheres Element, in die glänzende dichteriſche Periode ſeiner letzten Jahre, die dann durch nichts weiter unterbrochen wurde. Ein Jugendfreund erinnerte ſich mehrmals von Schiller in Jena gehört zu habn: „Es brenne ihm recht in

der Seele, bald wieder mit einem neuen Drama au zutreten; es müſſe ſich, ſo ahne er, nach Form und Geſtalt ganz von ſeinen vorigen unterſcheiden. Seit er die Griechen ſtudirt, ſchwebe ihm ein ganz neues Ideal von Trauerſpiel vor." Erſt hatte das Studium des dreißigjährigen Krieges die Idee in ihm erweckt, Guſtav Adolph zum Helden eines epiſchen Gedichts machen zu wollen. „Unter allen hiſtoriſchen Stoffen" ſchrieb er, „wo ſich poetiſches Intereſſe mit nationellem und politiſchem noch am meiſten gattet, ſteht Guſtav Adolph oben an. Die Geſchichte der Menſchheit gehört als unentbehrliche Epiſode in die Geſchichte der Reformation und dieſe iſt mit dem dreißigjährigen Kriege unzertrennlich verbunden. Es kommt alſo blos auf den ordnenden Geiſt des Dichters an, in einem Heldengedicht, das von der Schlacht bei Leipzig bis zur Schlacht bei Lützen geht, die ganze Geſchichte der Menſchheit ungezwungen und zwar mit weit mehr Intereſſe zu behandeln, als wenn dies der Hauptſtoff geweſen wäre." Aber ſchon im Jahre 1790 kam er auf den Gedanken, Wallenſtein's Tod und Abfall dramatiſch behandeln zu wollen. Dies Jahr, ſagt Frau von Wolzogen, war eins der glücklichſten in Schillers Leben, und der erſte Gedanke, Wallenſtein's Tod dramatiſch zu bearbeiten, welcher bei dem Leſen der Quellen des dreißigjährigen Krieges entſtand, war die Blüthe eines heitern in ſich befriedigten Daſeins. Der Plan ſollte im folgenden Jahr ſchon zur Ausführung kommen, aber verſchob ſich immer. Im Jahr 1792 fing er zu arbeiten an, aber es wollte nicht recht gehen. Darauf ſoll er während ſeines Aufenthalts in Würtemberg einige Scenen in Proſa niedergeſchrieben haben.

Er ſchwankte noch lange Zeit zwiſchen den Malteſern und dem Wallenſtein hin und her, bis er ſich endlich im März 1796 für den Wallenſtein entſchied, und die Malteſer ganz bei Seite legte.

Der Trieb nach Beſchäftigung mit abſtracten Ideen, ſagt Humboldt, lag von ſelbſt und ohne fremden Anſtoß in Schiller, er war mit ſeiner Individualität gegeben. Das Streben, alles Endliche in ein großes Bild zu faſſen und an das Unendliche anzuknüpfen, entwickelte ſich am freiſten und lebendigſten in der zweiten und dritten Epoche ſeines Lebens. Jede große, poetiſche Arbeit fordert eine Stimmung und Sammlung des Gemüths, die Schiller, als er nach Jena zurückkehrte, ſeit Jahren vermißte. Zum Theil lag wohl die Schuld am Plane zum Wallenſtein, den er lange bei ſich trug, ehe er wirklich Hand an die Arbeit legte. Dieſer Stoff war in ſeinem Umfange zu gewaltig, und ſeiner Beſchaffenheit nach zu ſpröde, um nicht der größeſten Zurüſtungen vor der Ausführung zu bedürfen. Wer dieſes Gedicht richtig zu würdigen verſteht, wird erkennen, daß es eine wahre poetiſche Rieſenarbeit iſt; ſelbſt Schiller's formender Geiſt hat dieſen weit ausgreifenden Stoff doch nicht in drei zuſammenhängenden Stücken zu bezwingen gewußt. Allein auch die Forderungen hatten ſich geſteigert, die Schiller an ſeine theatraliſchen Werke machte; da das ſchöpferiſche Genie augenblicklich feierte, trat deſto geſchäftiger die richtende Kritik nicht ohne Beſorgniſſe an ihre Stelle. In allem künſtleriſchen Schaffen verlangt die Zuverſicht das Beiſpiel des ſchon wirklich Gelungenen. Dies habe Schillern hier nicht nach dem Urtheil ſeiner Nation, ſondern nach ſeinem eigenen Urtheil gefehlt.

Was ſeine ſpäteren dramatiſchen Werke vorzugsweiſe auszeichnet, fährt Humboldt fort, iſt erſtens ein ſorgfältiges und richtiger verſtandenes Streben nach einem Ganzen der Kunſtform; dann eine tiefere Bearbeitung der Gegenſtände, durch die ſie in eine größere und reichere Weltumgebung treten und höhere Ideen ſich an ſie anknüpfen; endlich eine mehr vollendete Austilgung alles Proſaiſchen durch einen reinern Schwung des Poetiſchen in Darſtellung, Gedanke und Ausdruck. In allen Punkten iſt der Begriff der von einem Gedicht zu fordernden Kunſt in ihnen geſteigert und indem die lebendige poetiſche Form den Stoff vollkommen durchdringt, wird dieſer wieder auch im höheren Sinne Natur. In mehreren Stellen ſeiner Briefe giebt Schiller die größere Form und die Rückſicht des Ganzen als den eigentlichen von ihm gemachten Fortſchritt an, und tadelt das Hängen am Einzelnen und die durch Vorliebe geleitete Behandlung der Theile. Was er unter einer ſolchen Behandlung eines dramatiſchen Stoffes verſteht, zeigt er gleich an dem ſchwierigſten in dieſer Hinſicht, am Wallenſtein. Alles Einzelne in der großen, ſo unendlich vieles umfaſſenden Begebenheit ſollte der Wirklichkeit entriſſen und durch dichteriſche Nothwendigkeit verbunden erſcheinen; alle Grundlagen, auf welche der kühne Held ſein gefahrvolles Unternehmen ſtützen wollte, alle Klippen, an welchen es ſcheiterte, die politiſche Lage der Fürſten, der Gang des Krieges, der Zuſtand Deutſchlands, die Stimmung des Heeres ſollten vor den Augen der Zuſchauer dichteriſch und anſchaulich dargeſtellt werden. Selten habe ein Dichter größere Forderungen an ſich und ſeinen Stoff gemacht, wenn man Shakespeare ausnehme, nicht leicht ein zweiter eine ſolche

Welt von Gegenſtänden, Bewegung und Gefühlen in einer Tragödie umfaßt.

Schiller, ſagt Göthe, hatte den Gegenſtand von Wallenſtein aufgefaßt und den grenzenloſen Stoff in der Geſchichte des dreißigjährigen Krieges dergeſtalt behandelt, daß er ſich als Herrn dieſer Maſſe gar wohl empfinden mochte. Aber eben durch dieſe Fülle ward eine ſtrengere Behandlung peinlich, wovon ich Zeuge ſeyn konnte, weil er ſich über alles, was er dichteriſch vor hatte, mit Andern gerne beſprach, und was zu thun ſeyn mochte, hin und wieder überlegte. „Unſere Zeit, ſagte er zu Eckermann, iſt ſo ſchlecht, daß dem Dichter im umgebenden menſchlichen Leben keine brauchbare Natur mehr begegnet. Um ſich aufzuerbauen, griff Schiller zu zwei großen Dingen, zur Philoſophie und Geſchichte. Schillers Wallenſtein iſt ſo groß, daß in ſeiner Art nicht etwas Aehnliches zum zweitenmale vorhanden iſt, aber Sie werden finden, daß eben dieſe beiden gewaltigen Hülfen, Philoſophie und Geſchichte dem Werke an verſchiedenen Theilen im Wege ſind und ſeinen reinen poetiſchen Succeß hindern.“ A. W. von Schlegel bemerkt aber in dieſer Hinſicht: hiſtoriſche und philoſophiſche Studien ſchienen den Dichter eine Zeit lang der theatraliſchen Laufbahn zu entführen, zum Vortheil für ſeine Kunſt, zu der er mit reifem und vielſeitig bereichertem, und endlich über ſeine Zwecke und Mittel wahrhaft aufgeklärtem Geiſte zurückkehrte. Er wandte ſich nun ganz zum hiſtoriſchen Trauerſpiele und ſuchte mit Entäußerung ſeiner Perſönlichkeit, bis zu wahrhaft objectiven Darſtellungen durchzudringen. Im Wallenſtein hatte er ſo gewiſſenhaft nach hiſtoriſcher Gründlichkeit geſtrebt, daß er

darüber des Stoffes nicht ganz Meiſter werden konnte, und eine Begebenheit von nicht großem Umfange ihm in zwei Schauſpiele und einen gewiſſermaßen didactiſchen Prolog zerfiel. In den Formen ſchloß er ſich an Shakespeare ſehr an, nur ſuchte er den Wechſel von Zeit und Ort mehr zu beſchränken, um nicht der Einbildungskraft des Zuſchauers zu viel zuzumuthen. Auch hielt er auf mehr durchgeführte kriegeriſche Würde, ließ keine geringen Perſonen auftreten, oder wenigſtens nicht in ihrem natürlichen Ton reden, und verwies das Volk, hier das Heer, das Shakespeare ſo lebendig und wahr in den Hergang der öffentlichen Begebenheiten eingreifen läßt, in das Vorſpiel. Tieck hebt hervor, daß Schiller's hiſtoriſche Stücke, beſonders ſein Wallenſtein uns Deutſchen herrliche Denkmale bleiben werden. Auch die ſpätere Kritik will den Wallenſtein gelten laſſen, indem Gutzkow ſagt, erſt Wallenſtein genüge, weil er in der That individuell gehalten ſey. Bei Böttiger lieſt man folgendes: Bei Tiſche erzählte Schiller ſeine Unterhandlungen mit Herrn von Braun in Wien wegen ſeines Wallenſtein. Man verlangt ihn zu kaufen. Schiller erwiederte, daß er noch beträchtlich umändern müſſe, wenn es nur irgend in Wien tolerirt werden ſolle, er wünſchte vorher zu wiſſen, ob es überhaupt die Cenſur paſſiren werde, damit die Mühe nicht vergeblich ſey. Nach vier Wochen kommt die Antwort: es werde unter keiner Bedingung die Cenſur paſſiren. Schiller ſchrieb damals an den Grafen von Waldſtein, einen Seitendeſcendenten Wallenſtein's um handſchriftliche Nachrichten. Dieſer aber entſchuldigte ſich mit den Verdrießlichkeiten, die daraus entſtehen könnten, ſubſcribirte aber auf drei Exemplare. Frau von

Wolzogen erzählt: „Vom Wallenſtein, von dem Schiller mir verſchiedene eben fertig gewordene Scenen zu leſen gab, bemerke ich, daß er Anfangs in Proſa geſchrieben war. Ich äußerte, daß ich ihn lieber, wie den Don Karlos in Jamben geſchrieben ſähe, und ich weiß nicht, ob dieſe Aeußerung dazu beigetragen, daß er in Jamben erſchienen iſt.“ Die erſte Scene, welche der Dichter früher ausgearbeitet haben ſoll, was aber zweifelhaft ſeyn mag, iſt Scene zwiſchen Max und Thekla. Dieſe Scene widerſtrebte dem proſaiſchen Ausdruck, und ſoll deshalb die erſte in Verſen geweſen ſeyn. Im Wallenſtein, erinnert Tieck, iſt Schiller im Gebrauch der Jamben nicht mehr ſo ungewiß, als im Don Karlos. Aber im Betreff des Verſes war Schiller doch vor der Aufführung des Wallenſtein bange, denn die Schauſpieler konnten erſt gar nicht den Unterſchied eines fünffüßigen Jambus von einem ſechsfüßigen faſſen. In dieſer Hinſicht bemerkt Göthe: man wird ſich bei uns ſchwerlich über die Art des Verſes in Betreff der Tragödie vereinigen. Jeder macht es eben, wie er will, und wie es dem Gegenſtande einigermaßen gemäß iſt. Der ſechsfüßige Jambus iſt freilich am Würdigſten, allein er iſt für uns Deutſche zu lang; wir ſind wegen der mangelnden Beiwörter gewöhnlich ſchon mit fünf Füßen fertig.

Schiller ſchrieb an Körner: „Vor dem Wallenſtein iſt mir ordentlich angſt und bange; denn ich glaube, mit jedem Tag mehr zu finden, daß ich eigentlich nichts weniger vorſtellen kann, als einen Dichter, und daß höchſtens da, wo ich philoſophiren will, der poetiſche Geiſt mich überraſcht. Was ſoll ich thun? Ich wage an dieſe Unternehmnung 7 bis 8 Monat von meinem Leben, das

ich Urſach habe, ſehr zu Rathe zu halten, und ſetze mich der Gefahr aus, ein verunglücktes Produkt zu erzeugen. Was ich im Dramatiſchen zur Welt gebracht, iſt nicht ſehr geſchickt, mir Muth zu machen. Im eigentlichſten Sinne des Worts betrete ich eine mir ganz unbekannte, wenigſtens unverſuchte Bahn, denn im Poetiſchen habe ich ſeit drei bis vier Jahren einen völlig neuen Menſchen angezogen."

Die in Weimar erfolgte Annäherung Göthe's und Schiller's war unterdeß in Jena zur innigſten Freundſchaft geworden, die auf beide Dichter den entſchiedenſten Einfluß hatte. Schiller ſuchte ſich von Göthe ſo viel anzueignen, als er nur immer konnte, und vermied ſorgfältig alles, was ihn an die rhetoriſche Art ſeiner früheren Stücke erinnerte. Er fing nun an, Kunſt und Wiſſenſchaft ſtreng von einander zu ſondern, und wollte von keiner philoſophiſchen Betrachtung des Schönen mehr wiſſen. Immer mehr machte er die Erfahrung, wie wenig der Dichter bei der Ausübung der Kunſt durch allgemeine Begriffe gefördert werde, und verſicherte, daß er unphiloſophiſch genug wäre, Alles was er und Andere von der Elementaräſthetik wußten, für einen einzigen empiriſchen Vortheil, für einen Kunſtgriff des Handwerks hinzugeben.

Man kann ſich vorſtellen, wie ſchwer es Schiller'n fallen mußte, bei der entſchiedenen Einſicht in die Mängel ſeiner früheren Stücke ſeine ganz veränderte Anſicht vom Drama im Wallenſtein zu realiſiren. Er arbeitete unregelmäßig und war oft nahe daran, den Plan ganz aufzugeben. Daher die Anfangs ſo verſchiedene Anlage des Ganzen und ſeine Unentſchiedenheit, ob er daſſelbe

in Proſa ſchreiben ſolle, oder in Verſen, daher die Verwandlung des einen Stückes in drei. „Die Zurüſtungen," ſchrieb er an Göthe, „zu einem ſo verwickelten Ganzen, wie ein Drama iſt, ſetzen doch das Gemüth in eine ganz ſonderbare Bewegung. Schon die allererſte Operation, eine gewiſſe Methode für das Geſchäft zu ſuchen, um nicht zwecklos herumzutappen, iſt keine Kleinigkeit." Er war jetzt erſt am Knochengebäude und fand, daß von dieſem, ebenſo wie in der menſchlichen Structur, auch in der dramatiſchen alles abhinge. Er wollte von Göthe gerne wiſſen, wie dieſer in ſolchen Fällen zu Werke gehe. Bei ihm wäre die Empfindung Anfangs ohne beſtimmten und klaren Gegenſtand; eine gewiſſe muſikaliſche Gemüthsſtimmung ginge vorher, und erſt auf dieſe folgte die poetiſche Idee. Er würde erſt allmälig Herr des Stoffs, nicht ohne große Mühe und Arbeit. Immer ging er noch um den Wallenſtein herum, und wartete auf eine mächtige Hand, die ihn ganz hineinwerfe. Die Jahreszeit drückte ihn auch, und er meinte oft, mit einem heitern Sonnenblick müßte es gehen. Er ſtudirte die Quellen, und gewann nach und nach in der Oeconomie des Stücks einige nicht unbedeutende Fortſchritte. Aber jemehr er ſeine Ideen über die Form des Stücks rectificirte, deſto ungeheurer erſchien ihm die Maſſe, die zu beherrſchen war; ohne einen gewiſſen kühnen Glauben an ſich ſelbſt, ſagt er, würde er ſchwerlich fortkommen. Er werde nur durch heroiſches Ausharren dem widerſpenſtigen Stoff etwas abgewinnen können. Da ihm außerdem noch ſo manche, ſelbſt die gemeinſten Mittel fehlten, wodurch man ſich das Leben und die Menſchen näher brächte, aus ſeinem engen Daſeyn heraus und auf eine

große Bühne trete, ſo müſſe er, wie ein Thier, dem gewiſſe Organe fehlten, mit denen die er habe, mehr thun lernen, und die Hände gleichſam mit den Füßen erſetzen. Er verlor unſägliche Kraft und Zeit darüber, die Schranken ſeiner zufälligen Lage zu überwinden, und ſich eigene Werkzeuge zuzubereiten, damit er einen ſo fremden Gegenſtand, als ihm die lebendige und beſonders die politiſche Welt war, ergreife. Er war recht ungeduldig, mit ſeiner tragiſchen Fabel von Wallenſtein nur erſt ſo weit zu kommen, daß er ihrer Qualification zur Tragödie vollkommen gewiß würde. Wenn er es anders fände, wollte er doch die Arbeit nicht ganz aufgeben, denn er hatte ſchon ſo viel daran gebildet, um ein würdiges Tableau daraus zu machen. Es ging zwar damit noch ſehr langſam, denn er hatte noch immer das meiſte mit dem rohen Stoffe zu thun, der noch nicht ganz beiſammen war. Aber er fühlte ſich des Stoffes immer mehr gewachſen, und in die Form hatte er manchen hellen und beſtimmten Blick gethan. Was er wollte und ſollte, auch was er hatte, war ihm jetzt ziemlich klar, es kam nur noch darauf an, mit dem, was er in und vor ſich hatte, das, was er wollte und ſollte, auszurichten.

Das „unglückſelige Werk" lag immer noch formlos und endlos vor ihm da. Keins ſeiner alten Stücke, ſchrieb er an Körner, habe ſo viel Zweck und Form, als der Wallenſtein ſchon jetzt habe, aber er wiſſe nun zu genau, was er wolle und ſolle, als daß er ſich das Geſchäft ſo leicht machen könne. Von dem Inhalte habe er faſt nichts zu erwarten, alles müſſe durch eine glückliche Form bewerkſtelligt werden. Deſſen ungeachtet

war seine Lust im geringsten nicht geschwächt und ebenso wenig seine Hoffnung eines trefflichen Erfolgs. Gerade so ein Stoff mußte es seyn, an dem er sein neues dramatisches Leben eröffnen konnte. Hier, sagt er, wo er auf der Breite eines Scheermessers gehe, wo jeder Seitenschritt das Ganze zu Grunde richte, wo er nur durch die einzige innere Wahrheit, Nothwendigkeit, Stetigkeit und Bestimmtheit seinen Zweck erreichen könne, müsse die entscheidende Crise mit seinem poetischen Charakter erfolgen. Auch war sie schon stark im Anzuge, denn er tractirte sein Geschäft ganz anders, als er ehemals pflegte. Der Stoff und Gegenstand war so sehr außer ihm, daß er demselben kaum eine Neigung abgewinnen konnte; er ließ ihn beinahe kalt und gleichgültig, doch war er für die Arbeit begeistert. Zwei Figuren ausgenommen, an die ihn Neigung fesselte, behandelte er den Hauptcharakter vor allen übrigen mit der reinen Liebe des Künstlers, und er meinte, daß sie dadurch um nichts schlechter ausfallen sollten. Zu dem blos objectiven Verfahren war ihm das weitläufige und freudlose Studium der Quellen nothwendig; denn er mußte die Handlung, wie die Charaktere, aus ihrer Zeit, ihrem Locale, und dem ganzen Zusammenhange der Begebenheiten schöpfen, was er weit weniger nöthig gehabt hätte, wenn er sich durch eigene Erfahrung mit Menschen und Unternehmungen aus dieser Classe hätte bekannt machen können. Frau von Wolzogen erzählt aber: Schiller reiste seiner Gesundheit wegen nach Carlsbad, und machte dort die Bekanntschaft einiger bedeutenden Oesterreichischen Krieger, die ihn sehr interessirten, und ihm neue Ansichten dieses Standes gaben, in welchen er wegen des Wallenstein gerne hinein

ſchaute. In Eger beſuchte er das Rathhaus, und ſah hier auch das Bild Wallenſteins und das Haus, wo dieſer ſeinen Tod fand. Schiller ſuchte abſichtlich in den Geſchichtsquellen eine Begrenzung, um ſeine Ideen durch die Umgebung der Umſtände ſtreng zu beſtimmen und zu verwirklichen. Das Hiſtoriſche ſollte ihn nicht herabziehen, oder lähmen, er wollte ſeine Figuren und die Handlung dadurch blos beleben. Er bemächtigte ſich immer mehr des Stoffs und entdeckte mit jedem Schritte, den er vorwärts that, wie feſt und ſicher der Grund wäre, auf dem er baute. Er meinte, einen Entwurf, der das Ganze umſtürzen könnte, habe er nun nicht weiter zu fürchten, und gegen einzelne Irrthümer in der Anwendung werde ihn die ſtrenge Verbindung des Ganzen ſicher ſtellen, wie den Mathematiker die Rechnung vor jedem Rechnungsfehler warne. Aufs eifrigſte benutzte er Göthe's Mittheilungen. „Die ſchönſte und fruchtbarſte Art", ſchrieb er, „wie ich unſere gegenſeitige Mittheilungen benutze und mir zu eigen mache, iſt immer dieſe, daß ich ſie unmittelbar auf die gegenwärtige Beſchäftigung anwende und gleich productiv gebrauche; und wenn Sie in der Einleitung zum Laokoon ſagen, daß in einem einzelnen Kunſtwerke die Kunſt ganz liege, ſo glaube ich, muß man alles Allgemeine in der Kunſt wieder in den beſonderſten Fall verwandeln, wenn die Realität der Idee ſich bewähren ſoll. Und ſo hoffe ich, ſoll mein Wallenſtein und was ich künftig von Bedeutung hervorbringen mag, das ganze Syſtem desjenigen, was bei unſerm Commercio in meine Natur hat übergehen können, — in concreto zeigen und enthalten." Am klarſten ſpricht Schiller in dieſer Hinſicht ſein Verhältniß zu Göthe in einem Schreiben an Humboldt aus: „Ich bin jetzt

wirklich in allem Ernſte bei meinem Wallenſtein, und habe die letzten fünf Tage dazu angewendet, die Ideen zu revidiren, die ich in verſchiedenen Perioden darüber niederſchrieb. Groß war freilich dieſer Fund nicht, aber auch nicht ganz unwichtig, und ich finde doch, daß dieſes, was ich bereits darüber gedacht habe, die Keime zu einem höhern und ächtern dramatiſchen Intereſſe enthält, als ich je einem Stücke habe geben können.“ Er ſah ſich auf einem ſehr guten Wege, den er nur fortſetzen durfte, um etwas Gutes hervorzubringen. Dies war ſchon viel und auf alle Fälle viel mehr, als er ſonſt von ſich rühmen konnte. Vordem legte er das ganze Gewicht in die Wahrheit des Einzelnen; jetzt wurde alles auf die Totalität berechnet, und er bemühte ſich, denſelben Reichthum im Einzelnen mit ebenſo vielem Aufwande an Kunſt zu verſtecken, als er ſonſt angewandt, ihn zu zeigen, und das Einzelne recht vordringen zu laſſen. Er hatte bei dieſer Gelegenheit einige äußerſt treffende Beſtätigungen ſeiner Ideen über den Realism und Idealism bekommen, die ihn zugleich in dieſer dichteriſchen Compoſition glücklich leiteten. Was er in ſeinem letzten Aufſatze (über reine und ſentimentale Dichtung) über den Realism geſagt, wäre vom Wallenſtein im höchſten Grade wahr. Wallenſtein habe nichts Edles, erſcheine in keinem einzelnen Lebensacte groß, und habe wenig Würde. Nichts deſto weniger hoffte er auf rein realiſtiſchem Wege einen dramatiſch-großen Charakter in ihm aufzuſtellen, der ein echtes Lebensprincip hätte. Vordem hätte er, wie in Poſa und Karlos, die fehlende Wahrheit durch ſchöne Idealität zu erſetzen geglaubt, im Wallenſtein wollte er es verſuchen, durch die bloße Wahrheit für die fehlende Idealität zu entſchädi-

gen. Die Aufgabe würde dadurch ſchwerer und folglich auch intereſſanter, daß der eigentliche Realism den Erfolg nöthig habe, den der idealiſche Charakter entbehren könne. Unglücklicher Weiſe abet habe Wallenſtein den Erfolg gegen ſich und nun erfordere es Geſchicklichkeit, ihn auf der gehörigen Höhe zu halten. Seine Unternehmung ſey moraliſch ſchlecht und verunglücke phyſiſch. Im Einzelnen ſey er nie groß und im Ganzen komme er um ſeinen Zweck, indem er alles auf die Wirkung berechne, die mißlinge. Er könne ſich nicht, wie der Idealiſt, in ſich ſelbſt einhüllen, und ſich über die Materie erheben, ſondern er wolle die Materie ſich unterwerfen und erreiche es nicht. Daraus ſehe man, was für delicate und verfängliche Aufgaben zu löſen ſeyen, aber ihm ſey nicht bange dafür, denn er habe die Sache von einer Seite gefaßt, von welcher ſie ſich auch behandeln ließe. Er ſchrieb ferner: „Daß Sie mich auf dieſem neuen und mir, nach allen vorhergegangenen Erfahrungen, fremden Wege mit einiger Beſorgniß werden wandeln ſehen, will ich wohl glauben. Aber fürchten Sie nicht zu viel. — Daß ich auf dem Wege, den ich nun einſchlage, in Göthe's Gebiet gerathe und mich mit ihm werde meſſen müſſen, iſt freilich wahr; auch iſt es ausgemacht, daß ich hierin neben ihm verlieren werde. Weil mir aber auch etwas übrig bleibt, was mein iſt, und er nie erreichen kann, ſo wird ſein Vorzug mir und meinem Producte keinen Schaden thun, und ich hoffe, daß die Rechnung ſich ſo ziemlich heben ſoll.“

Während Schiller am Wallenſtein arbeitete, war er faſt immer kränklich; doch glücklicher Weiſe alterirte die Kränklichkeit ſeine Stimmung nicht. Sie machte aber, daß ein lebhafter Antheil ihn ſchneller erſchöpfte und in Unordnung brachte.

Dann mußte er einen Tag glücklicher Stimmung gewöhnlich mit fünf oder ſechs Tagen des Drucks und Leidens büßen. Dieß hielt ihn erſtaunlich auf, er ſchrieb aber an Göthe, daß er ſich ſo lange halten werde, als er könne, obwohl für ihn das pathologiſche Intereſſe der Natur an einer ſolchen Dichtung viel Angreifendes habe. Göthe, meinte er, würde mit dem Geiſte, in welchem er arbeitete, wahrſcheinlich zufrieden ſeyn. Es gelang ihm auch ganz gut, den Stoff außer ſich zu halten und nur den Gegenſtand zu geben. Das Süjet intereſſirte ihn beinahe nicht, er hatte noch nie ſo viel Kälte gegen ſeinen Gegenſtand mit ſo viel Wärme für die Arbeit empfunden. Den Hauptcharakter und die meiſten Nebencharaktere tractirte er mit der reinen Liebe des Künſtlers. Im Betreff der dramatiſchen Handlung aber wollte ihm der „wahrhaft undankbare und unpoetiſche Stoff" noch immer nicht pariren; es blieben noch Lücken und manches wollte ſich gar nicht in die engen Grenzen der Tragödien-Oeconomie hineinbegeben. Auch war das Proton-Pſeudos in der Kataſtrophe, wodurch ſie für eine tragiſche Entwickelung ſo ungeſchickt wäre, noch nicht ganz überwunden. Das eigne Schickſal thäte noch ſo wenig, und der eigne Fehler des Helden noch ſo viel zu ſeinem Unglücke. Einigermaßen tröſtete ihn aber das Beiſpiel der Macbeth, wo das Schickſal ebenfalls weit weniger Schuld habe, als der Menſch, daß er untergehe.

Schiller ließ ſeine Arbeit von einer fremden Hand reinlich abſchreiben, und nun, da ſie ihm fremd geworden, machte ſie ihm wirklich Freude. Er fand, daß er über ſich ſelbſt hinausgegangen war, welches die Frucht ſeines Umganges mit Göthe wäre; denn nur durch den

continuirlichen Verkehr mit einer ſo objectiv ihm entgegenſtehenden Natur, ſein lebhaftes Hinſtreben darnach, und die vereinigte Bemühung, ſie anzuſchauen und zu denken, konnte ihn fähig machen, ſeine ſubjectiven Grenzen ſo weit aus einander zu rücken. Er fand, daß ihm die Klarheit und Beſonnenheit, die Frucht einer ſpätern Epoche nichts von der Wärme einer frühern gekoſtet habe. Er wollte ſich's geſagt ſeyn laſſen, keine andere als hiſtoriſche Stoffe mehr zu wählen, frei erfundene würden ſeine Klippen ſeyn. Es wäre eine ganz andere Operation, das Realiſtiſche zu idealiſiren, als das Ideale zu realiſiren und letzteres wäre der eigenliche Fall bei freien Fictionen. Es ſtände in ſeinem Vermögen, eine gegebene beſtimmte und beſchränkte Materie zu beleben, zu erwärmen und gleichſam aufquellen zu machen, während die objective Beſtimmtheit eines ſolchen Stoffes ſeine Phantaſie zügele und und ſeiner Willkür widerſtehe.

Er entwarf darauf ein detaillirtes Scenarium des ganzen Wallenſtein, um ſich die Ueberſicht der Momente und des Zuſammenhangs auch durch die Augen mechaniſch zu erleichtern. Er ſchrieb die poetiſche Fabel des Stücks ganz ausführlich nieder, und glaubte, nur auf dieſe Art ſich verſichern zu können, daß ſie ein ſtetiges Ganzes und alles durchgängig beſtimmt ſey. So lange er ſie blos im Kopfe herumtrug, fürchtete er, daß Lücken übrig blieben; die ordentliche Erzählung zwänge zur Rechenſchaft. Er legte Göthen die detaillirte Erzählung vor, um ihn näher mit der Sache bekannt zu machen, und mit ihm darüber zu verhandeln. Unterdeß arbeitete er emſig fort und es wurde ihm faſt zu arg, wie der Wallenſtein ihm anſchwellte, beſonders da die Jamben, obwohl ſie den Aus-

druck verkürzten, eine poetiſche Gemüthlichkeit unterhielten, die ihn ins Breite triebe. Sein erſter Act wäre ſo groß, daß er die drei erſten Acte der Iphigenie hineinlegen könnte, ohne ihn ganz auszufüllen. Die Expoſition verlangte Extenſität, ſowie die fortſchwebende Handlung von ſelbſt auf Intenſität leitete. Es kam ihm vor, als habe ihn ein gewiſſer epiſcher Geiſt angewandelt, der aus der Macht der unmittelbaren Einwirkungen Göthe's zu erklären ſeyn möchte; doch glaubte er nicht, daß es dem Dramatiſchen ſchaden werde, weil es vielleicht das einzige Mittel wäre, dieſem proſaiſchen Stoffe eine poetiſche Farbe zu geben. Da ſein erſter Act mehr ſtatiſtiſch oder ſtatiſch ſey, und den Zuſtand darſtelle, aber ihn eigentlich noch nicht verändere, ſo habe er dieſen ruhigen Anfang dazu benutzt, die Welt und das Allgemeine, worauf ſich die Handlung beziehe, zu ſeinem eigentlichen Gegenſtande zu machen. So erweitere ſich der Geiſt und das Gemüth des Zuhörers, und der Schwung, in den man gleich Anfangs dadurch verſetzt werde, ſollte, wie er hoffte, die ganze Handlung in der Höhe erhalten. Göthe munterte ihn auf und meinte, die innere Einheit, die der Wallenſtein haben werde, müſſe gefühlt werden. Ein ideales Ganze imponire die Menſchen, wenn ſie es auch nicht im Einzelnen zu dechiffriren, nach dem Werthe der einzelnen Theile zu ſchätzen wiſſen. Dann ſchrieb er: es würde für ſie beide ſowohl theoretiſch als practiſch von der größten Bedeutung ſeyn, was es noch für einen Ausgang mit dem Wallenſtein nehmen werde. „Sollte Sie," ſchreibt er, „der Gegenſtand nicht am Ende noch gar nöthigen, einen Cyclus von Stücken aufzuſtellen? Daß der Rhythmus in die Breite lockt, iſt natürlich, denn jede poetiſche Stim-

mung mag ſich's und andern gerne bequem und behaglich machen.

Schiller ging wirklich auf die Idee ein und machte eine Trilogie, aber ſcheint immerfort daran geändert zu haben. Göthe ſagt nämlich: „In Jena waren Schillers Freunde Zeuge geweſen, mit welcher Anhaltſamkeit und entſchiedenen Richtung er ſich mit Wallenſtein beſchäftigte. Dieſer vor ſeinem Genie ſich immer mehr ausdehnende Gegenſtand ward von ihm auf die mannigfachſte Weiſe aufgeſtellt, verknüpft, ausgeführt, bis er ſich zuletzt genöthigt ſah, das Stück in drei Theile zu theilen, wie es darauf erſchien, und ſelbſt nachher ließ er nicht ab, damit die Hauptmomente im Engern wirken möchten." Göthe vergleicht den Wallenſtein mit den Trilogien der Alten, indem er dieſe mit Hermann nicht als eine Steigerung des Stoffs, ſondern der äußeren Formen betrachtet wiſſen will, gegründet auf einen vielfältigen und zu dem bezweckten Eindruck hinreichenden Gehalt. Den Vergleich kann man machen, aber der Unterſchied fällt in die Augen. Bei Schiller kann man die Handlung der beiden letzten Stücke auch ohne das erſte verſtehen, während jedes einzelne Stück der alten Trilogien eine abgeſchloſſene Handlung darſtellt, zwar hinweiſt auf die folgenden Stücke, aber doch für ſich als ein Ganzes gelten kann. „Aber dieſe Theile," ſagt Tieck, „ſind nicht nothwendig von einander geſchieden, ſondern blos willkührlich getrennt, ſie fließen in einander über." Die beiden Hälften waren, ſo lange das Werk noch Manuſcript blieb, anders, wie jetzt, abgetheilt: das erſte Schauſpiel, die Piccolomini, faßte ſieben Acte der beiden Tragödien, denn es nahm noch die zwei erſten von Wallenſtein's Tod in ſich auf, und ſchloß da,

wo Iſolan und Buttler bewogen werden, zu ihrer Pflicht zurückzukehren. Damals war die letzte Hälfte, die nur die drei letzten Acte der jetzigen ausmachte, wahrſcheinlich in den Reden gedehnter. Aber der Einſchnitt war beſſer, als jetzt, wo das erſte Schauſpiel mit der Erklärung des Max Piccolomini gegen ſeinen Vater endigt, daß er ſeinen Feldherrn ſelbſt befragen wolle. Zwiſchen dieſem und dem folgenden liegt wenig Zeit, die Tragödie hebt nicht mit neuen Empfindungen an, ſondern knüpft ſich an die vorigen. Hätte der Aufenthalt in Eger mehr Handlung und Begebenheit, ſo bildete dieſer wohl am ſchicklichſten den zweiten Theil. Man ſieht, wie ſchwer ſich die äußere Form dem Gegenſtande hat fügen wollen.

Wallenſtein's Lager.

Der Prolog, ſagt Tieck, iſt gleichſam ein Stück des Stücks. Dieſem geht noch ein anderer, einfacher Prolog vorher, voll trefflicher Wahrheiten, um die Gemüther vorzubereiten und für die ganz neue Erſcheinung empfänglich zu machen. Schiller ſchickte den Prolog an Göthe, den dieſer wohlgerathen fand. „Ich habe," ſchreibt er, „große Freude daran, und danke Ihnen tauſendmal. Ich habe ihn nur erſt einigemal durchgeleſen, um mich von dem Ganzen recht zu penetriren, und noch kann ich nicht beſtimmen, was vielleicht wegzulaſſen wäre, und ob ich nicht wegen des Theatereffects noch hie und da einen kleinen Pinſelſtrich aufhöhen würde. Da Schiller darin von der Kunſt des Mimen ſpricht, wünſchte Göthe einige Veränderungen, von den Schauſpielern in Weimar ſollte etwas mehr, von Iffland weniger geſprochen werden, und irgend eine Stelle ſollte auf Schröder gedeutet werden kön-

nen. Der Dichter blickt im Prolog auf die Gegenwart, wo die alte feſte Form, die der Weſtphäliſche Frieden den Staaten Europa's gegeben, anfängt, zu zerbrechen, und die Welt um Herrſchaft und Freiheit ringt. Er ſagte öfters: als ich Wallenſtein's Lager, die Piccolomini und Wallenſtein's Tod ſchrieb, habe ich ganz die Greuel des Franzöſiſchen Kriegs vor meinen Augen gehabt. Was Max Piccolomini ſeiner Thekla und ſeinem Vater von den Segnungen des Friedens ſagt, was ich ihm in den Mund legte, das habe ich wahrhaft empfunden und gefühlt. Sechszehn volle Jahre hat der Krieg ſchon gewährt, und noch immer zeigt ſich kein Hoffnungsſtrahl des Friedens.

„Auf dieſem finſtern Zeitpunkt malet ſich
Ein Unternehmen kühnen Uebermuths
Und ein verwegener Charakter ab.
Ihr kennet ihn — den Schöpfer kühner Heere,
Des Laſters Abgott und der Länder Geißel,
Die Stütze und den Schrecken ſeines Kaiſers,
Des Glückes abenteuerlichen Sohn,
Der, von der Zeiten Gunſt empor getragen,
Der Ehre höchſte Staffel raſch erſtieg,
Und ungeſättigt immer weiter ſtrebend,
Der unbezähmten Ehrſucht Opfer fiel.
Von der Parteien Gunſt und Haß verwirrt,
Schwankt ſein Charakterbild in der Geſchichte;
Doch euren Augen ſoll ihn jetzt die Kunſt,
Auch eurem Herzen menſchlich näher bringen:
Denn jedes Aeußerſte führt ſie, die Alles
Begrenzt und bindet, zur Natur zurück;
Sie ſieht den Menſchen in des Lebens Drang
Und wälzt die größte Hälfte ſeiner Schuld
Den unglückſeligen Geſtirnen zu."

Schiller betrachtete das Vorſpiel noch einmal aus der Rückſicht, daß es für ſich allein ſtehen ſolle; um es zu

dieſem Zwecke geſchickter zu machen, mußte aber zweierlei geſchehen. Erſtens mußte es als Charakter- und Sittengemälde noch etwas mehr Vollſtändigkeit und Reichthum erhalten, um auch wirklich eine gewiſſe Exiſtenz zu verſinnlichen; dadurch würde auch das Zweite erreicht, daß über der Menge der Figuren und einzelnen Schilderungen dem Zuſchauer nun möglich gemacht werde, einen Faden zu verfolgen und ſich einen Begriff von der Handlung zu bilden, die darin vorkomme. Er ſah ſich deshalb genöthigt, noch einige Figuren hinzuzuſetzen und einige, die ſchon da waren, etwas mehr auszuführen; doch wollte er das Weimariſche Perſonal dabei vor Augen haben. Sobald er fertig ſeyn würde, wollte er an nichts weiter denken, als das Stück fürs erſte im Theaterſinne zu vollenden und von Göthe's Rathſchlägen und Bemerkungen allen Gebrauch zu machen, welcher ihm möglich wäre. Darauf meinte Göthe, ein Moment einer ſo beſondern Geiſtesthätigkeit, als der Wallenſtein, müſſe jeden in eine thätige Stimmung verſetzen, wer derſelben nur einigermaßen fähig ſey. Schiller möchte ſein ganzes Wollen zuſammennehmen und das Werk nur erſt aufs Theater ſchieben. Er würde es von daher gewiß geſchmeidiger und bildſamer zurückerhalten, als aus dem Manuſcripte, das ihm ſchon zu lange vor den Augen ſtände.

Schiller ſchrieb an Göthe, daß der Prolog in der Geſtalt, die derſelbe nun erhalte, als ein lebhaftes Gemälde eines hiſtoriſchen Moments und einer gewiſſen ſoldatiſchen Exiſtenz ganz gut auf ſich ſelber ſtehen könne. Nur wiſſe er nicht, ob alles was er dem Ganzen zu Liebe habe darin aufnehmen müſſen, auch auf dem Theater wieder erſcheinen dürfe. So ſey ein Capuziner hineingekommen, der den

Croaten predige, denn dieſer Charakterzug der Zeit und des Platzes habe ihm noch gefehlt. Es liege aber auch nichts daran, wenn er vom Theater wegbleibe; es ſey ihm lieb, wenn ein anderes paſſendes Stück und keine Oper mit dem Prolog verbunden werden könne; denn er müſſe ihn mit vieler Muſik begleiten laſſen. Er beginne mit einem Liede und endige mit einem; und auch in der Mitte ſey ein kleines Liedchen; er ſey alſo ſelbſt klangreich genug, und ein ruhiges moraliſches Drama werde ihn wahrſcheinlich am beſten herausheben, da ſein ganzes Verdienſt blos Lebhaftigkeit ſeyn könne.

Es war lange die Meinung weit verbreitet, daß Göthe an Wallenſtein's Lager Theil gehabt, und daß beſonders die Capuzinerpredigt von ihm herrühre. Eckermann fragte Göthe deshalb und erhielt zur Antwort: „Im Grunde iſt alles Schillers eigene Arbeit. Da wir jedoch in ſo einem Verhältniſſe mit einander lebten, und mir Schiller nicht allein den Plan mittheilte, und mit mir durchſprach, ſondern auch die Ausführung, ſowie ſie täglich heranwuchs, communicirte, und meine Bemerkungen hörte und nutzte, ſo mag ich auch wohl daran einigen Antheil haben. Zu der Capuzinerpredigt ſchickte ich ihm die Rede des Abraham a Sancta Clara, woraus er denn ſogleich jene Predigt mit großem Scharfſinne zuſammenſtellte. Daß einzelne Stellen von mir herrühren, erinnere ich mich kaum, außer jenen zwei Verſen:

„Ein Hauptmann, den ein anderer erſtach,
„Ließ mir ein Paar glückliche Würfel nach."

Denn da ich gerne motivirt wiſſen wollte, wie der Bauer zu den falſchen Würfeln gekommen, ſo ſchrieb ich dieſe Verſe eigenhändig in das Manuſcript hinein. Schil-

ler hatte daran nicht gedacht, ſondern in ſeiner kühnen Art dem Bauer geradezu die Würfel gegeben, ohne viel zu fragen, wie er dazu gekommen ſey. Ein ſorgfältiges Motiviren war nicht ſeine Sache."

Göthe hatte Schillern den Abraham geſchickt und nun ſchrieb er dieſem, daß er ſich an die Predigt machen wolle, und gute Hoffnung von dem würdigen Abraham habe. Auch prävenirte er Göthen, daß noch einige andere Veränderungen im Werke wären. Denn er würde es z. B. nicht billigen, daß der Conſtabler mit einer beſtimmten dramatiſchen Figur vertauſcht würde. An ſeiner Statt habe er einen Stelzfuß eingeführt, der ein gutes Gegenſtück zum Rekruten abgebe. Dieſer Invalide bringe ein Zeitungsblatt, und ſo erfahre man unmittelbar Regensburgs Einnahme und die meiſten paſſendſten Ereigniſſe. Es gebe Gelegenheit, dem Herzog Bernhard einige artige Complimente zu machen. Wenn er Stimmung und Zeit finde, ſo wolle er das Liedlein von Magdeburg noch machen, und nach einer alten Melodie, daß dadurch kein Aufenthalt entſtehe.

Es that ihm leid, daß die kleinen Veränderungen im Vorſpiel nicht gleich der erſten Vorſtellung zu Gute kommen könnten. Das Motiv mit der Zeitung wäre paſſend zu einer vollkommenen Expoſition des Moments und der Kriegsgeſchichte. Es ſollte bei Nr. 5 der Conſtabler mit einem Zeitungsblatte auftreten, und anſtatt des Verſes:

„Aber ein Eilbot' iſt angekommen,"

geſetzt werden:

„Aber das Prager Blatt iſt angekommen."

Auf dieſe Weiſe leiteten ſie die Zeitung ein, wenn ſie ſie ein andermal bringen wollten. Auch hatte Göthe ihn wegen der Perucquen zweifelhaft gemacht, wenn ſie ſtatt jener Stelle lieber ſetzten:

Nr. 3.

Wachtmeiſter.

„Und das Gemunkel und Geſpionire,
„Und das Heimlichthun und die vielen Courire —

Trompeter.

„Ja, ja! das hat ſicher was zu ſagen.

Wachtmeiſter.

„Und der ſpaniſche Kragen —
„Den man u. ſ. w.“

Schiller ſchickte nun die Capuzinerpredigt an Göthe und bemerkte dabei, daß er, weil ſie nur für ein Paar Vorſtellungen in Weimar beſtimmt wäre, kein Bedenken getragen habe, ſein würdiges Vorbild in vielen Stellen blos zu überſetzen und in anderen zu copiren. Zu einer andern Predigt, die erſt ordentlich gelten ſollte, wollte er ſich Zeit nehmen; den Geiſt aber glaubte er ſo ziemlich getroffen zu haben. Wenn Göthe die Predigt leſe, werde er finden, daß ſie nothwendig einige Scenen ſpäter kommen müſſe, nachdem man durch die beiden Jäger und andere Figuren ſchon einen Begriff von den Soldaten durch ſie ſelbſt erhalten habe. Käme ſie früher, ſo würde die unmittelbar folgende Scene dadurch geſchwächt und gegen die Gradation gefehlt werden. Auch möchte es gut ſeyn, wenn unmittelbar nach der Predigt eine belebte handelnde Scene folgte. Deshalb ſchlug er vor, ſie entweder vor dem Auftritte der Rekruten, oder, was noch beſſer wäre

vor Ertappung des Bauern und dem Auflaufe im Zelte zu bringen. An der übrigen Oeconomie würde dadurch nicht gerückt werden; auch hätte er den Spielmann und den Tanz noch anbringen müſſen, um die Scene beim Eintritte des Capuziners recht bunt und belebt zu machen; Göthe werde dies gleichfalls für nothwendig halten.

Schiller gedachte das Vorſpiel noch viel mehr für das Ganze zu benutzen. Es ſollte noch viele bedeutende Striche zu ſeinem Vortheil erhalten; die Arbeit würde dadurch zwar vergrößert, aber doch beſchleunigt werden. Im Grunde wäre es ihm eine große Luſt, auf dieſe „Fratze" noch etwas zu verwenden; denn dieſer Pater Abraham wäre ein prächtiges Original, vor dem man Reſpect haben müßte, und es wäre eine intereſſante und keinesweges leichte Aufgabe, es ihm in der Tollheit und Geſcheidheit nach oder gar zuvorzuthun. Indeß werde er das Mögliche verſuchen. Obwohl es Göthe mit den Veränderungen, die er im Texte vorgenommen, gnädig gemacht, ſo wäre ihm die Urſache von einigen nicht ganz klar, wenngleich ſolche Kleinigkeiten oft zu den nützlichſten Bemerkungen führten.

Schiller arbeitete auf einen deutlichen Theaterzweck los, was ihn zu einigen neuen weſentlichen Zuſätzen und Veränderungen veranlaßte, die dem Ganzen zuträglich wären. Er klagte aber, daß die Umſetzung des Textes in eine angemeſſene, deutliche und „maulrechte Theaterſprache" ihn ſehr aufhielte, wobei das Schlimmſte wäre, daß man über der nothwendigen und lebhaften Vorſtellung der Wirklichkeit, des Perſonals und aller übrigen Bedingungen, den poetiſchen Sinn abſtumpfte. Er vermehrte noch das Soldatenlied mit einem Paar Verſen; Zelter,

Zumſteeg und Andere hatten daſſelbe componirt, aber die Compoſitionen ſagten ihm nicht zu. Zuletzt erhielt er eine Compoſition von Cotta, die ein gewiſſer Zahn aus Calw für das Pianoforte geſetzt hatte, und dieſe befriedigte ihn. Sie hat ſich auch ganz paſſend bewieſen, da ſie zum Volksliede geworden iſt.

Don Karlos iſt noch reimlos, während in Wallenſtein's Lager ausſchließlich der Reim herrſcht. Im Gebrauch des Reims läßt Schiller ſich ganz von ſeinen Gefühlen leiten; er bedient ſich deſſelben häufig bei ſprichwörtlichen Redensarten und ſinnreichen antithetiſchen Sätzen. Da er den Reim ſonſt nur bei dem höchſten Pathos anwendet, und im Lager keine hohen Perſonen auftreten, ſcheint er, indem er denſelben, ſo zu ſagen, den niedern Ständen in den Mund legt, einen komiſchen Effect damit bezweckt zu haben.

„Göthe's Idee," erzählt Frau von Wolzogen, „die neue Weimariſche Bühne mit dieſem Stücke zu eröffnen, drängte die Arbeit. Im Spätjahre wurde das neu erbaute freundliche Theater durch die Vorſtellung des Lagers eingeweiht. Wir waren mit Göthe und Schiller bei der letzten Probe gegenwärtig, und überließen uns ganz dem hinreißenden Vergnügen, dieſe ſo ganz eigenthümliche Dichtung in ihrem vollen Leben zu ſehen. Die Ahnung des großen Ganzen, das dieſem Lebensgemälde folgen würde, gab dem Vorſpiele einen geheimnißvollen Reiz. Es war ein ſchöner Abend, Schiller war ſehr gerührt über unſere Freude, und Göthe's herzlicher Antheil äußerte ſich höchſt liebenswürdig." Schiller meinte, es würde gut ſeyn, den Zuſchauern etwas Zeit zu geben und auch den Statiſten ſelbſt, die Gruppe in ihrer Bewegung

zu ſehen, und die Anordnungen zu machen. In Betreff des Liedes ſollten ſich mehrere Stimmen in die Strophen theilen und ein Chor immer die letzten Zeilen wiederholen. Göthe hatte bei den Proben die äußere Anordnung übernommen, und Meyer hatte ſich um die Coſtüms und Decorationen bemüht. Die Generalprobe wurde ſchon im Theatercoſtüme gehalten. Das rege Leben, was ſich der Schauſpieler und des kleinen Theils des Publicums bemächtigte, welchem man es erlaubt hatte, der Probe beizuwohnen, war ſo groß, daß Schiller ſich unter die Spielenden miſchte und noch hie und da eine Bemerkung einſchob. Die dem Prolog zugehört, meinte Göthe, wüßten nun doch ſo ziemlich, wie es damals ausgeſehen habe.

Die Vorſtellung ſelbſt war ein gelungenes Ganzes und übertraf alle Erwartung. Unter den Darſtellern zeichneten ſich Vohs und Genaſt beſonders aus, dieſer als Capuziner, jener als erſter Jäger. Aber Wieland, ſagt Böttiger, fand Wallenſtein's Lager höchſt unmoraliſch. Auch Jean Paul machten die erſten Vorſtellungen des Lagers verdrießlich und Herdern wegen der vermeinten ſittlichen und äſthetiſchen Fehler, ſogar krank. Göthe ſchrieb dagegen: „Ich freue mich, daß alles ſo heiter und vergnügt von uns geſchieden iſt, und was mich ſelbſt betrifft, ſo habe ich einen recht angenehmen Tag verlebt.“ Tieck nennt den Prolog trefflich, unvergleichbar, alles lebt und ſtellt ſich dar, nirgends Uebertreibung, nirgends Lückenbüßer, ſo der echte militairiſche, gute und böſe Geiſt jener Tage, daß man alles ſelbſt zu erleben glaubt; kein Wort zu viel noch zu wenig; er gehört freilich nicht zur Handlung ſelbſt, von welcher er ſich auch durch

Sprache und Reimweiſe abſondert, er iſt Schilderung eines Lagers und der Stimmung deſſelben, ein Gemälde ohne Handlung in niederländiſcher Manier, Styl und Haltung ganz und durchaus anders als die Tragödie. Die Staël ſagt, Wallenſtein's Lager ſtellt die Wirkungen dar, die der Krieg auf die Maſſe des Volks und das Heer hervorbringt. Sie habe daſſelbe ſpielen ſehen; man dünke ſich mitten in einem Heere von Parteigängern, wo alles weit lebendiger, weit zuchtloſer zugehe, als unter regelmäßigen Truppen. Bauern, Recruten, Marketenderinnen, Soldaten, alles trage das Seine zur Wirkung des Schauſpieles bei. Der Eindruck, den es macht, ſagt ſie, iſt ſo kriegeriſch, daß, als man es in Berlin vor den Offizieren gab, die ſich zum Kriege anſchickten, von allen Seiten das laute Geſchrei des Enthuſiasmus erſcholl. Originell iſt die Erſcheinung des Capuziners mitten in dem geräuſchvollen Haufen der Soldaten, die ſich für Verfechter des katholiſchen Glaubens halten. Der Mönch predigt ihnen die Mäßigung, die Gerechtigkeit, in einer Rede voller Wortſpiele und Sylbenſtechereien, die ſich von der gewöhnlichen Lagerſprache durch nichts unterſcheidet, als durch einige bibliſche Sprüche und lateiniſche Floskeln; die buntſcheckige und ſoldatiſche Beredſamkeit des Pfaffen, die rohe ungehobelte Religion ſeiner Zuhörer ſtellt ein auffallendes Schauſpiel der Verwirrung und des Widerſpruchs auf. Der in Gährung gerathene geſellige Zuſtand zeigt den Menſchen in einem ſeltſamen Geſichtspunkte; was noch wild in ihm iſt, kommt wieder zum Vorſchein, und die Spuren der beſſeren Bildung irren umher, wie die Trümmer eines Schiffs auf den ſturmbewegten Wellen. Wallenſtein's

Lager iſt ein ſinnreiches Vorſpiel, eine Einleitung in die beiden übrigen Stücke; es erregt Bewunderung für den Feldherrn, der in aller Soldaten Munde iſt, bei ihren Spielen, wie bei ihren Gefahren; auch wenn das Trauerſpiel ſelbſt angeht, hat man den vorangeſchickten Prolog noch in ſo friſchem Andenken, als wäre man Zeuge geweſen von der Geſchichte, deren Ausſchmückung die Poeſie übernommen habe.

Süvern nennt das Lager ein Gemälde von der Stimmung des Heeres, dieſes kleinen militairiſchen Reiches, in welchem der Herzog unumſchränkt gebietet. Wallenſtein's Lager, ſagt Carlyle, dient zum Portal des ganzen herrlichen Gebäudes. Der Dichter ſchildert mit vielem Feuer und entſchiedenem Glück die Sitte jenes rohen ungeſtümen Heeres, das Wallenſtein anführte, und welches er zum Werkzeug ſeiner ehrgeizigen Plane beſtimmt hatte. Es ſcheint, als ob Schiller's frühere Erfahrungen des militairiſchen Lebens ihm hierbei zu Statten gekommen; ſeine Soldaten ſind nach dem Leben gezeichnet. Manche Grauſamkeit und abſtoßende Rohheit derſelben vergißt man, wenn man ihr verlaſſenes heimathloſes Wandern, die praktiſche Seelengröße ins Auge faßt, womit es ihnen gelingt, dem Glück ein leidliches kleines Maaß von Genuß abzugewinnen. Um den Dialog der wilden Scene anpaſſender zu machen, iſt er in Knittelverſe gebracht, voll harter Reime und ſeltſamer Doppelendungen mit immer wechſelndem, ungleichem, lebendigem Rhythmus, was man dem rauhen, unregelmäßigen, abwechſelnden Tone der kriegeriſchen Trommel vergleichen könne. In ſolchen poſſirlichen Knittelverſen, in charakteriſtiſchen Bildern und Redensarten, die einfach, ſpaßhaft

und höchſt deutlich bezeichnet ſind, ſchilderten ſie ihre Thaten und Hoffnungen. Das Lager iſt höchſt lebendig und auf guten Effect berechnet, es giebt hier Spieler, Bauern, Marketender, Soldaten, Rekruten, Capuziner, Mönche nach ihren verſchiedenen Zwecken ſich raſtlos hin und her bewegend. Die Predigt iſt eine mit nichts zu vergleichende Zuſammenſtellung: eine Miſchung von Texten, Wortſpielen, Spottnamen und logiſchem Wortgepränge von einem einfältigen Kopfe und brennend katholiſchem Eifer zuſammengeleimt, mit großer Salbung vorgetragen, und iſt ganz dazu geeignet, im Lager ihr Auditorium zu finden. Als er aber eine ſpottende Anſpielung auf den General wagt, ſtürzen ſie am Schluß auf ihn los, und kaum entrinnt er ihren Händen. Die Soldaten reden, zanken, drängen ſich einer gegen den andern; ſprechen von ihren Wünſchen und Hoffnungen, und vereinigen ſich zuletzt in einer ernſten Berathſchlagung über den Zuſtand ihrer Angelegenheiten; es wird uns hier nach ihren rohen Begriffen eine unbeſtimmte, ſcherzhafte Skizze der nächſten Begebenheiten und Perſonen vorgelegt. Wir ahnen die gefährliche Lage Wallenſtein's; die Verſchwörungen, die ihn bedrohen, jene, auf welche er ſinnt; die Haupteigenſchaften der vornehmen Offiziere werde uns klar, und beſtätigen in uns die große Achtung vor dem mächtigen Geiſte, der dieſe wilden uneinigen Maſſe zuſammenhält und da noch der Gegenſtand allgemeiner Verehrung iſt, wo ſonſt nichts verehrt wird. Man ſagte, Wallenſtein iſt eine Art griechiſche Triologie in drei Theile getheilt. Der erſte, Wallenſtein's Lager, iſt ein Prolog ohne Handlung, ohne Intrigue, ohne Entwickelung, ein Bild ohne Leidenſchaft und Zukunft,

aber voll Wahrheit und Bewegung, das den Geiſt der Zeit beſſer als jede Erzählung darſtellt. Man bemerkte ferner in Verhältniß zu den beiden letztern Stücken, daß das Lager die Expoſition enthalte, in welchem der Dichter uns ein Gemälde der ganzen Zeit vor Augen ſtelle, und den Feldherrn aus dem Hintergrunde dieſes Bildes hervortreten laſſe. Im Lager ſchildere er uns das Heer und mit demſelben den Geiſt und die Größe des Feldherrn. Göthe nennt in ſeiner Vergleichung des Wallenſtein mit der alten Trilogie das Lager ein luſtiges, heiteres Satyrſtück.

Wallenſtein's Lager iſt ein kunſtreiches Vorſpiel zu den beiden folgenden Stücken, und enthält die Indifferenz der Soldateſca gegen den allgemeinen Zweck und gegen den Glauben der Kirche. Zur Zeit des Zweifels am Glauben wandte ſich der Geiſt, weil er im Innern nichts mehr hatte, woran er ſich halten konnte, nach Außen an die Natur. Es entſtand eine Art religiöſen Naturdienſtes, welcher wegen der hinzutretenden Reflexion beſonders in der gebildeten Welt um ſich griff. Dieſe Wendung nach der Natur hin war eine nothwendige Folge der Indifferenz am Glauben. Der Geiſt wurde an das Irdiſche, Natürliche gebunden, nachdem er den unmittelbaren Glauben an den heiligen Geiſt der Kirche verloren hatte. Wer damals den Glauben an den Zuſammenhang des Menſchen mit der Natur, an die Signatur der Dinge hatte, war der Weiſe und Fromme, alles hing ab von der Macht der Sterne, Glück und Unglück, jedes Unternehmen. Wir finden deshalb eigene Sternſeher und Sterndeuter, eine Art Naturprieſter in der Umgebung der Großen dieſer Welt.

Die Indifferenz gegen den Kirchenglauben erzeugt mehr oder weniger Gleichgültigkeit gegen alles Andere,

was des Geiſtes iſt. Beſonders die Möglichkeit, daß der Menſch ſich ſelbſt erfaſſen, aus den allgemein geiſtigen Intereſſen des Lebens heraustreten, und ſeine Partikularität wie gegen die Kirche auch gegen den Staat geltend machen kann. Dadurch kommt das Subſtanzielle in Gefahr, zum Mittel der Selbſtſucht herabgeſetzt zu werden, und ſich wohl ganz und gar aufzulöſen.

Wir finden das nun alles im Lager bevorwortet. Die Perſönlichkeit des Feldherrn wird darin ſinnig eingeleitet, mit ſeiner Indifferenz gegen den Glauben, dem ſich der Naturglaube, und dann ferner der Unglaube und Aberglaube zugeſellt. Der Dichter legt die Indifferenz gegen den Glauben dem Capuziner in den Mund. Als Prediger des Lagers ſind ſeine Reden ſoldatiſch, und iſt ſeine Predigt eine Strafpredigt. Er hält den Soldaten ihren Unglauben vor, ihre Gleichgültigkeit gegen die Kirche, gegen den Staat, überhaupt gegen alles, nur nicht gegen den Krieg. Und das, ſagt er, kommt vom Wallenſtein, wie die Glieder, ſo das Haupt, an was der Generaliſſimus glaubt, weiß Keiner, der glaubt an nichts. Von ihm rühre aller Unglaube in der Armee her. Alſo, die für den Glauben kämpfen ſollen, glauben nicht, haben keinen andern Zweck, als den Krieg, und was er mit ſich bringt; wenn nur Krieg iſt, warum Krieg geführt wird, iſt ihnen gleichgültig. Dieſen Zuſtand in der Welt hat der Glaubenskrieg hervorgerufen. Der Zweifel am Glauben hat nicht blos einen neuen Glauben erzeugt, ſondern auch die Indifferenz gegen allen und jeden Glauben, Unglauben und Aberglauben. Und als die Spitze dieſes Unglaubens erſcheint Wallenſtein, in welchem ſich derſelbe individualiſirt hat.

Es befinden ſich im Lager Repräſentanten aus allen Corps der Armee, und die Soldaten ſind aus aller Welt Enden zuſammengelaufen; nicht der Glaube, nicht der Kaiſer hat ſie zuſammengeführt, ſondern der Feldherr. Dieſer iſt ſchon wegen ſeines Unglaubens gegen den Glaubenskampf und damit gegen den allgemeinen Zweck gleichgültig. Mit der Möglichkeit, daß ſein Zweck ein anderer ſeyn kann, als der allgemeine Zweck der Kirche und des Staates, tritt der partikuläre Zweck dem ſubſtanziellen gegenüber. Das Lager iſt deshalb in zwei Parteien, in die Wallenſteinſche und die Kaiſerliche getheilt. Der Repräſentant der erſtern Partei iſt der Wachtmeiſter, welcher an nichts glaubt, als an den Friedländer; die Repräſentanten der letztern Partei ſind ein Jäger und Arkebuſier, welche demſelben gegenüber den allgemeinen Zweck ausſprechen. Der Glaube der Soldaten an den Wallenſtein iſt der Glaube an ſein Glück. Wallenſtein iſt aus einem ſchlichten Edelmanne der Nächſte nach dem Kaiſer geworden; in ihm haben die Soldaten das Glück perſonificirt vor Augen, oder die Möglichkeit, daß aus dem Soldaten alles werden kann. Der Repräſentant dieſer Anſchauung und des Jagens nach dem Glück iſt der erſte Jäger, der Glücksjäger. Er iſt nicht Soldat geworden, um für den Glauben oder für den Kaiſer zu kämpfen, ſondern blos um ſein Glück zu machen, was er nur unter'm Wallenſtein machen zu können glaubt, bei dem das Kriegesglück nie umſchlage wie beim Tilly. Aber daran ſey der Teufel ſchuld.

Der Glaube an das Glück iſt Aberglaube, darum glauben die Soldaten, daß Wallenſtein feſt ſey, daß er eine Salbe von Hexenkraut habe, einen Koller von Elendshaut

trage, und was dergleichen mehr iſt, kurz, daß es nicht mit rechten Dingen zugehe. Auch wiſſen ſie, daß er in den Sternen lieſt. Er kann ferner keinen Hahn krähen hören, was er nach dem Glauben des Mittelalters mit dem Löwen gemein hat. Der Glaube an das Glück hat keinen ſubſtanziellen Zweck, darum fühlt und weiß ſich der Glücksjäger nur als Soldat, wenn er kühn und beherzt über den Bürger wegſchreiten kann, wie der Feldherr über der Fürſten Haupt. Und das nennen ſie Freiheit. Frei ſeyn iſt Soldat ſeyn. Der erſte Küraſſier will frei leben und ſterben, ein Glück, das Keinem außer den Soldaten zu Theil werde. Die Abſtraction dieſer Freiheit zeigt ſich näher darin, daß ſie nicht, wie's des Kaiſers Wille iſt, mit dem ſpaniſchen Infanten nach den Niederlanden marſchiren wollen, daß weder Liſt noch Gewalt ſie von dem Friedländer trennen ſoll. Und ſie gerathen ſchon in Streit darüber, ob der Kaiſer oder der Feldherr ihnen zu befehlen habe. In dem Reiterliede

„Wohl auf Kameraden, auf's Pferd, auf's Pferd!"
„In's Feld in die Freiheit gezogen!"

wird das Selbſtgefühl dieſer Abſtraction der Freiheit laut. Wegen der Abſtraction der Willkür hat dies Lied Aehnlichkeit mit dem Räuberliede, aber der Unterſchied iſt, daß hier die Freiheit nicht mehr der Wirklichkeit *gegenüber*, ſondern *in* der Wirklichkeit abſtract iſt. Die Soldaten dienen einem rechtlichen Zweck, ſind der Ordnung des Lebens gegenüber keine Bande, wie die Räuber, ſondern gehören vielmehr zur Ordnung. Wenn es im Kriege auch momentan zur Unordnung kommt, ſo iſt doch dieſe nicht Zweck, wie dies in den Räubern der Fall

iſt. Wallenſtein iſt kein Räuberhauptmann, wie Karl Moor, ſondern iſt Feldhauptmann. In dem Reiterlied iſt der Boden für die Freiheit das Feld der Ehre, in dem Räuberliede die Unehre; der Kampf der Soldaten iſt Pflicht, der Angriff der Räuber iſt Verbrechen. Ein Freicorps in der Armee iſt was anders, als eine Bande; jenem iſt die Freiheit gegeben, es iſt frei gelaſſen, während dieſe ſich die Freiheit genommen hat.

Die Piccolomini.

Als Schiller an den Piccolomini zu arbeiten anfing, erwartete er täglich Göthe, der ſeine Reiſe von Weimar aber immer verſchob. Der einzige Vortheil, den er davon habe, meinte er, wäre, daß er in der Arbeit emſig vorſchreiten werde; es wäre ohnehin gut, wenn er die Tragödie, ehe er ſie ihm vorlegen würde, bis zu einer gewiſſen Hitze der Handlung geführt hätte, wo dieſe ſich dann von ſelbſt bewege und herabrolle, denn in den erſten Acten ſteige ſie bergan. Er war öfters in die Hauptſcenen ſo vertieft, daß er vom Nachtwächter gemahnt wurde, aufzuhören. Es ging aber mit der Arbeit gut von Statten; denn wenn gleich der Poet ſein erſtes Concept nicht größer ſchätzen könnte, als der Kaufmann ſeine Güter auf der See, ſo dächte er doch ſeine Zeit nicht verloren zu haben.

Unterdeß hatte Schiller unter einigen cabbaliſtiſchen und aſtrologiſchen Werken auf der Bibliothek einen Dialog über die Bibel gefunden, der aus dem Hebräiſchen in's Lateiniſche überſetzt war, und welcher ihn nicht nur ſehr beluſtigte, ſondern auch in ſeinen aſtrologiſchen Kenntniſſen weiter förderte. Er fand die Vermiſchung der

chemiſchen, mythologiſchen und aſtrologiſchen Dinge hier ins Große getrieben und zum poetiſchen Gebrauch wirklich vorliegend; er hoffte deshalb dieſem aſtrologiſchen Stoff eine poetiſche Dignität geben zu können. Wegen der größeren Ausdehnung des Stoffes ſah er ſich genöthigt, ſich über die Wahl des aſtrologiſchen Motivs zu entſcheiden, wodurch der Abfall Wallenſtein's ſollte eingeleitet und ein muthvoller Glaube an das Glück der Unternehmung in ihm erweckt werden. Er wandte ſich deshalb an Göthe, und bat um deſſen äſthetiſch-kritiſches Bedenken in dieſer verwickelten Angelegenheit. Nach dem erſten Entwurf ſollte der Glaube an das Glück der Unternehmung dadurch hervorgerufen werden, daß die Conſtellation glücklich befunden würde, das **speculum astrologicum** ſollte im Zimmer vor die Augen der Zuſchauer gebracht werden. Er fand dies aber ohne dramatiſches Intereſſe, trocken und leer, und wegen der techniſchen Ausdrücke dunkel für die Zuſchauer; auch machte es keine Wirkung auf die Phantaſie und würde eine lächerliche Fratze bleiben. Er verſuchte es darum auf andere Art, und fing auch gleich an, auszuführen. Die Scene öffnete den 4. Act der Piccolomini nach der neuen Eintheilung und ging dem Auftritt vorher, worin Wallenſtein Seſin's Gefangennehmung erfährt und der große Monolog folgt; es wäre nun die Frage: ob man des aſtrologiſchen Zimmers nicht ganz überhoben ſein könnte, weil es zu keiner Operation gebraucht werde? Er wünſchte von Göthe zu erfahren, ob ſein Zweck, — welcher dahin gehe, dem Wallenſtein durch das Wunderbare einen augenblicklichen Schwung zu geben, — auf dem Wege, den er gewählt, auch wirklich erreicht werden könnte, ob alſo die Fratze, die er gebraucht

habe, einen gewiſſen tragiſchen Gehalt hätte, und nicht blos lächerlich wäre. Man möge es angreifen, wie man wolle, der Fall bleibe immer ſchwierig und die Miſchung des Thörichten und Abgeſchmackten mit dem Ernſthaften und Verſtändigen immer anſtößig. Auf der andern Seite dürfe er ſich von dem Charakter des Aſtrologiſchen nicht entfernen, und müſſe dem Geiſte des Zeitalters nahe bleiben, dem das gewählte Motiv entſpreche. Er wollte die Reflexionen, die Wallenſtein darüber anſtellte, vielleicht noch weiter ausführen, und wenn nur der Fall ſelbſt dem Tragiſchen nicht entſprechend und mit dem Ernſte unvereinbar wäre, hoffte er ihn ſchon durch jene Reflexionen zu erheben.

Göthen ſchien die Idee ſehr wohl erfunden, und er meinte, daß man dabei acquiesciren könnte, denn wie Schiller ſelbſt bemerke, bleibe immer ein unauflösbarer Bruch zwiſchen dieſer Fratze und der tragiſchen Würde übrig, und es könne vielleicht nur die Frage ſeyn, ob ſie etwas Würdiges hervorbringe. Der poetiſche Stoff ſelbſt meint Göthe, ſey nicht viel beſſer, als der aſtrologiſche; man müſſe den letztern, um ihn zu beurtheilen, nicht unmittelbar gegen das Tragiſche halten; das Aſtrologiſche ſey als ein Theil des hiſtoriſch, poetiſch, barbariſchen Temporären mit der übrigen Maſſe gegen das Tragiſche zu ſtellen und mit ihm zu verbinden. Der aſtrologiſche Aberglaube ruhe auf dem dunkeln Gefühl eines ungeheuren Weltganzen, und die Erfahrung ſpreche, daß die nächſten Geſtirne einen entſchiedenen Einfluß auf Witterung und Vegetation und dergleichen haben; man dürfe nur ſtufenweiſe immer aufwärts ſteigen, und es laſſe ſich nicht ſagen, wo dieſe Wirkungen aufhören. Finde doch der Aſtro-

nom überall Störungen des einen Geſtirns durchs andere, ſey doch der Philoſoph geneigt, ja genöthigt, eine Wirkung auf das Entfernteſte anzunehmen; ſo dürfe der Menſch im Vorgefühl ſeiner ſelbſt nur immer etwas weiter ſchreiten, und dieſe Einwirkung aufs Sittliche, auf Glück und Unglück ausdehnen. Dieſen und ähnlichen Wahn möge er nicht einmal Aberglaube nennen; er liege unſerer Natur ſo nahe und ſey ſo leidlich und läßlich, als irgend ein anderer Glaube. Nicht allein in gewiſſen Jahrhunderten, ſondern auch in gewiſſen Epochen, ja bei gewiſſen Naturen trete er öfter als man glaube, herein. Habe doch der verſtorbene König von Preußen blos darum auf den Wallenſtein gehofft, daß dieſes Weſen ernſthaft darin behandelt ſeyn würde. Das moderne Orakel — Aberglaube — habe auch manches Poetiſch-Gute, nur ſey gerade diejenige Species, die Schiller gewählt, nicht die beſte, ſie gehöre zu den Anagrammen, Chronodiſtichen, Teufelsverſen, die man rückwärts wie vorwärts leſen könne, und ſey alſo aus einer geſchmackloſen und pedantiſchen Vorzeit, an die man durch ihre incurable Trockenheit erinnert werde. Die Art, wie Schiller die Scene behandelt, hatte ihn anfangs ſo beſtochen, daß er dieſe Eigenſchaften nicht merkte, und nun erſt durch Reflexion darauf kam, aber nach ſeiner Theatererfahrung rieth er davon ab, das speculum vor die Augen der Zuſchauer zu bringen. Schiller empfand bei dieſer Gelegenheit tief, wie es eine rechte Gottesgabe ſey um einen weiſen und ſorgfältigen Freund, und fand Göthe's Bemerkungen vollkommen richtig, und ſeine Gründe überzeugend; er wußte nicht, welcher böſe Genius über ihn gewaltet, daß er das aſtrologiſche Motiv im Wallenſtein

nie recht ernſthaft anfaſſen wollte, da ſeine Natur doch eigentlich die Sache lieber von der ernſten Seite nähme, als von der leichten. Die Eigenſchaften des Stoffes müßten ihn anfangs zurückgeſchreckt haben.

Eine andere Situation, für welche er Göthe's Rath in Anſpruch nahm, war die Liebesſcene, denn er konnte nicht ohne Herzensbeklemmung an die Schaubühne und an die theatraliſche Beſtimmung des Stückes denken. Er meinte, die Einrichtung des Ganzen erforderte, daß die Liebe nicht ſowohl durch Handlung, als vielmehr durch ihr ruhiges Beſtehen auf ſich beſchränkt wurde, und einen gewiſſen menſchlichen Kreis vollenden müßte. Aber in dieſer Eigenſchaft wäre ſie nicht theatraliſch, wenigſtens nicht in dem Sinne, daß ſie ſich bei den Darſtellungsmitteln und dem Weimarſchen Publikum ausführen ließe. Er mußte, um die poetiſche Freiheit zu behalten, jedem Gedanken an die Ausführung zunächſt entſagen, und wollte, um für die Liebesſcene die erforderliche Stimmung zu gewinnen, erſt der Staatsaction die mögliche Geſtalt geben. Am meiſten fürchtete er, daß das überwiegende menſchliche Intereſſe etwas an der ſchon feſtſtehenden ausgeführten Handlung verrücken möchte; denn ihrer Natur nach gebührte ihr die Herrſchaft, und jemehr ihm die Ausführung gelingen ſollte, deſto mehr möchte die übrige Handlung dabei in's Gedränge kommen. Denn es wäre weit ſchwerer, ein Intereſſe für das Gefühl aufzugeben, als für den Verſtand. Darum ſuchte er ſich aller Motive, die für dieſe Scene im ganzen Umkreis des Stücks und in ihr ſelbſt liege, zu bemächtigen, und glaubte ſich ſchon auf rechtem Wege, keine „verlorene Frais" zu machen. Er verſparte die Scene, die er ſo lange hatte

bei Seite liegen laſſen, auf einen Ausflug in den Garten, weil ſie am meiſten von der äußern, heitern Influenz abhänge. In etlichen Wochen, meinte er, könnte er den dritten Act geendigt haben. Der vierte und fünfte würden zuſammen nicht größer werden als der erſte, und machten ſich beinahe von ſelbſt. Da er oft in der Arbeit geſtört und gehemmt wurde, und das Ende nicht abſehen konnte, ängſtigte er ſich, um ſo mehr, als die Nachfragen nach dem Wallenſtein ſich häuften. Schröder wollte ihn ſelbſt ſpielen und ſchien nicht abgeneigt, in Weimar darin auftreten zu wollen, und auch Unger ſchrieb, das Berliner Theater verſpräche jedes beliebige Honorar zu zahlen, wenn man ihm das Stück vor dem Abdruck ſenden wollte. Schiller legte unvermerkt eine Strecke nach der andern zurück, und fand ſich ſo recht in dem tiefſten Wirbel der Handlung. Er war beſonders froh, eine Situation hinter ſich zu haben, wo die Aufgabe war, das ganz gemeine moraliſche Urtheil über das Wallenſteinſche Verbrechen auszuſprechen, und ſolche an ſich triviale und unpoetiſche Materie poetiſch und geiſtreich zu behandeln, ohne die Natur des Moraliſchen zu vertilgen. Er war zufrieden mit der Ausführung, und hoffte dem lieben moraliſchen Publikum nicht weniger zu gefallen, ob er gleich keine Predigt daraus gemacht habe. Bei dieſer Gelegenheit, ſagt er, habe er ſo recht gefühlt, wie leer das eigentlich Moraliſche wäre, und wie viel daher das Subject leiſten müßte, um das Object in poetiſcher Höhe zu erhalten. Auch füllte er noch einige bedeutende Lücken in der Handlung aus, wodurch ſie ſich immer mehr rundete und ſtetiger wurde, und es entſtanden verſchiedene neue Scenen, die dem

Ganzen ſehr zu Gute kamen. Auch jenen nicht ganz aufzuhebenden Bruch, den Göthe in Betreff des Tollen und Vernünftigen rügte, ſah er dadurch etwas vermindert, denn es komme alles darauf an, daß jene ſeltſame Verbindung heterogener Elemente als beharrender Charakter erſcheine, und ſich überall offenbarend aus dem Total des Menſchen ergebe. Wenn es gelinge, ſie nur recht individuell zu machen, ſo werde ſie wahr, da das Individuelle zur Phantaſie ſpreche, und man es alſo nicht mit dem trocknen Verſtande zu thun habe. Göthe dachte an den Wallenſtein mit Vergnügen zurück, und hatte die beſte Hoffnung davon. Die Anlage wäre von der Art, daß, wenn erſt das Ganze beiſammen wäre, die ideale Behandlung mit einem ſo ganz irdiſch beſchränkten Gegenſtande in eine bewundernswürdige Uebereinſtimmung gebracht würde.

Schiller hoffte, Göthen die Piccolomini noch zum Chriſtgeſchenk ſenden zu können, ſobald etwas von den neuen Scenen werde in Ordnung und abgeſchrieben ſeyn. Die Arbeit rückte aber nur langſam vor, bei dem Corrigiren der letzten Acte für den Theaterzweck ſtieß er auf weit mehr Schwierigkeiten, als er erwartet hatte, und fand dieſe Arbeit erſtaunlich penibel und zeitverderbend. Endlich ſchrieb er mit erleichtertem Herzen den 24. Decbr. 1798, daß die Piccolomini ſoeben an Iffland abgegangen wären. Iffland hatte ihn ſo gequält, daß er ſeine ganze Willenskraft zuſammengenommen, drei Copiſten zugleich angeſtellt, und das Werk auch wirklich zu Stande gebracht hatte, mit Ausſchluß der einzigen Scene im aſtrologiſchen Zimmer, die er ihm nachſenden wollte. Eine recht glückliche Stimmung und eine wohl ausgeſchlafene

Nacht hatten ihn ſecundirt, und er hoffte ſagen zu können, daß dem Geſchäft dieſe Eile nicht geſchadet. Es wäre aber ſchwerlich ein heiliger Abend auf 30 Meilen in die Runde ſo vollbracht worden, ſo geſetzt männlich und qualvoll, über der Angſt, nicht fertig zu werden. Er wollte nun die Woche verwenden, das Exemplar des Stücks für das Weimariſche Theater in Ordnung ſchreiben zu laſſen, und die aſtrologiſche Scene noch weiter bedenken. Er freute ſich, glauben zu dürfen, daß Göthe im Ganzen damit zufrieden ſeyn werde, und vorzüglich darüber, daß er keinen Widerſpruch weder mit dem Gegenſtande, noch mit der Kunſtgattung rügte, zu der es gehörte.

Die Piccolomini ſollten nicht eher aus ſeiner Hand in die der Schauſpieler kommen, als bis auch das dritte Stück, die letzte Hand abgerechnet, aus der Feder wäre. Um aber die Arbeit aus den Augen zu haben, ſandte er ſie an Göthe. Er ſchickte erſt nur die Rolle der Herzogin, alsdann das Ganze, aber entſetzlich geſtrichen. Er dachte ſchon genug davon weggeſchnitten zu haben; aber als er das Ganze hinter einander las, und mit dem dritten Acte ſchon die dritte Stunde zu Ende ging, erſchrak er ſo ſehr, daß er ſich nochmals hinſetzte, und noch etwa 800 Jamben herauswarf. Den zweiten Act ſchickte er doppelt, damit Göthe ihn in beiden Geſtalten leſen möge. Es ſollte ihn nicht ſtören, und ſein Auge ſollte bei der Liebesſcene, die er zum erſtenmale leſe, nicht an die Verſtümmelung erinnert werden; er ſollte den Text nicht mühſam auf dem Papier zuſammenſuchen. Göthe las ſie mit Vergnügen, und hielt den erſten Act durchaus für theatraliſch zweckmäßig — die Familienſcenen wären ſehr glücklich, und von der Art, die ihn rührte. In der Audienzſcene, meinte

er, möchten einige hiſtoriſche Punkte deutlicher ausgeſprochen werden müſſen, denn man glaube nicht, was man deutlich zu ſeyn Urſach habe. Die zärtlichen Scenen fand er ebenfalls gut gerathen, und die Einlegung der Aſtrologie äußerſt glücklich. Es waren nur zwei kleine Lücken geblieben, von welchen die eine die geheime magiſche Geſchichte zwiſchen Octavio und Wallenſtein betraf, und die andere die Präſentation Queſtenberg's an die Generale, die in der erſten Ausführung noch etwas Steifes hatten und wo dem Dichter die rechte Wendung noch nicht eingefallen war. Die zwei letzten Acte las er Göthen ſelbſt vor; der Beifall Göthe's that ihm wohl und erhielt ihm den Muth, den er zur Vollendung des Ganzen noch ſo nöthig brauchte.

Schiller ſandte Iffländen die Verkürzungen nach, denn die große Länge des Stücks würde ihn nicht wenig in Verlegenheit geſetzt haben. Eine bedeutende Aeußerung Wallenſteins, die er geſtrichen hatte, ſollte im dritten Stück einen ſchicklichen Platz finden. Da er bei der Rollenbeſetzung auf die Jagemann rechnete, hatte er der Thekla etwas zu ſingen gegeben. An der Gräfin lag ihm viel, und er gab ihr in der neuen Scene des dritten Acts bedeutende Dinge zu ſagen. Man dürfe ſie noch älter nehmen, als ſelbſt die Herzogin, weil ſie ſchon vor 16 Jahren den König von Böhmen habe machen helfen, und die andere könne ſich deshalb nicht beklagen. Er war ſehr verdrießlich, daß Iffland die erſte Vorſtellung der Piccolomini nach dem unverkürzten Exemplar gegeben, und bei der zweiten Vorſtellung gezwungen geweſen, das abgekürzte Stück aufzuführen, und dies auf dem Comödienzettel anzukündigen. Es wäre dies ungeſchickt von ihm, da er die Länge des Stücks recht gut aus den Proben

hätte muthmaaßen können. Er ſandte Iffland's Nachricht über die Vorſtellung der Piccolomini nebſt dem Comödienzettel an Göthe, welcher gerade ſo ausgefallen wäre, als er gemuthmaaßt und man könnte für's erſte damit zufrieden ſeyn.

Als die Piccolomini in Weimar zum erſtenmal gegeben werden ſollten, ereignete ſich ein Vorfall, der Schillern ſehr verdrießlich machte, und mehrere ſeiner Bekannten in Verlegenheit ſetzte. Er hatte nämlich einigen Freunden ſein Manuſcript mitgetheilt, und denſelben die ſtrengſte Discretion empfohlen, weil er wegen der Verpflichtungen, die er mit den verſchiedenen Theaterdirectionen hatte, nicht wünſchen konnte, daß ſein Stück in Abſchrift circulirte. Auf einmal brachte er in Erfahrung, daß Wallenſtein's Lager auf einer Privatbühne in Kopenhagen geſpielt worden ſey, und man es dort aus Weimar erhalten habe. Es war bei Schimmelmann's vorgeleſen und von guten Freunden an deſſen Geburtstage aufgeführt worden. Es hatte Einer, um ſeinen Kopenhagener Freunden gefällig zu ſeyn, und ihnen den Genuß dieſes Kunſtwerks zu verſchaffen, während der Nacht eine Abſchrift davon nehmen laſſen; denn nur ſo lange hatte der Regiſſeur Scholl demſelben das Manuſcript, welches er den andern Morgen wieder abliefern mußte, überlaſſen, um die Theateranzeigen, die er dann fertigen wollte, vollſtändiger zu machen. Schiller ſchrieb an Göthe, daß er die Sache unterſuchen laſſen möchte, und bat ihn, die Piccolomini zu ſich ins Haus zu nehmen, denn es wäre doch ein gar zu fataler Streich, wenn die Sachen in der Welt herumliefen.

Zur Aufführung der Piccolomini ward erſt noch eine

Leſeprobe gehalten, denn es hielt ſchwer, den verbannten Vers wieder auf dem Theater einzuführen, und das richtige Declamiren des Verſes den Schauſpielern begreiflich zu machen, die ſich ganz von dem rhythmiſchen Gange entwöhnt hatten. Göthe und Schiller beſiegten vereint die Schwierigkeiten, und lehrten den jüngern Schauſpielern den Unterſchied zwiſchen Scandiren, rhythmiſch ſprechen, oder die Verſe wie Proſa herabrollen. Die Aelteren fügten ſich auch, und ſie brauchten nur einige, die ſich nicht belehren laſſen wollten, bei Seite zu ſchieben. Dadurch entſtanden Lücken, die Rolle der Herzogin blieb unbeſetzt, aber zuletzt gaben ſie dieſelbe der Malcolmi, einer jungen Schauſpielerin, der nachmaligen Madame Wolff. Auch beſchäftigten ſie ſich ernſtlich mit dem Coſtüme; Hut, Stiefeln und Wamms eines Schwediſchen Offiziers hatten ſie aus der alten Rüſtkammer hervorgeholt, worüber Schiller ſich herzlich freute. Nun war aber noch die Frage: wie Queſtenberg zu kleiden ſeyn möchte? Darauf kam Göthe zufällig, als er in Jena auf dem Schloſſe einen Beſuch machte, und von ungefähr ſeinen Blick auf den großen eiſernen Ofen im Zimmer richtete, auf deſſen Platte die Jahreszahl von Wallenſtein's Abfall ſtand. „Die alte Peruque" wurde nach einer der alten Figuren auf derſelben gekleidet.

Die Piccolomini wurden am Geburtstage der Herzogin, am 30ſten Januar 1799 zum erſtenmale in Weimar gegeben. Eine große Menge Menſchen ſtrömte ſchon früh Morgens aus der Nachbarſchaft, beſonders aus Jena herbei; man drängte ſich ins Theater, und konnte den Anfang kaum erwarten. Die Vorſtellung gelang vollkommen, die erſten Darſteller der ſo überaus dankbaren Rollen von Max und Thekla konnten für Muſter gel-

ten, Vohſens ſchönes Naturell paßte ganz für die erſtere Rolle, nur wollten viele die Thekla zu feſt und kalt finden. Aber Schiller war mit der Jagemann wohl zufrieden, weil ſie „Wallenſteins ſtarkes Mädchen" beſonders hervorgehoben hatte. Auch Graff ſpielte den Wallenſtein gut und übertraf viele Wallenſteiner nach ihm, unter andern auch Iffland, der dieſe Rolle ganz vergriff. In der erſten Aufführung der Piccolomini war nichts geſtrichen worden, und die Vorſtellung dauerte alſo ſehr lange, indem das Stück damals erſt nach den zwei erſten Acten des Wallenſtein ſchloß. Viele tadelten die Länge, und es wurden nicht alle von der großartigen Dichtung ſo ergriffen, als man erwartet hatte. Schiller war aber mit der Darſtellung wohl zufrieden, und ſoll in ſeiner Freude, welche er den Schauſpielern wiederholt zu erkennen gab, noch einige Flaſchen Champagner zu dem Mahl im zweiten Act unter dem Mantel ſelbſt hinaufgetragen haben.

Man hat die Piccolomini als ein unregelmäßiges Drama betrachtet, worin die Handlung beginnt, die Intriguen ſich verknüpfen, aber nichts ſich entwirre. In den Piccolomini ſagt die Staël, wird der Knoten der Handlung geſchürzt, die Generäle geben die Urſache an, die den Zwiſt der Oberhäupter veranlaßte und zugleich den Zwieſpalt zwiſchen dem Kaiſer und ſeinem Feldherrn, zwiſchen dieſem und ſeinen Mitgeneralen. Wallenſtein kämpft im Namen Oeſtreichs gegen die Nation, die die Reformation in Deutſchland einführen will, allein gelockt und verführt durch die Hoffnung, ſich ſelbſt eine unabhängige Gewalt zu begründen, ſucht er ſich alle Mittel zuzueignen, die er zum allgemeinen Beſten anwenden ſoll. Die übrigen Anführer widerſetzen ſich ſeinen Abſichten, nicht

aus Tugend, ſondern aus Eiferſucht; und in dieſem gewaltſamen Kampfe findet man alles, nur keine Menſchen, die eigne Meinung feſthalten, und ſich für die Sache ihres Gewiſſens ſchlagen. Für wen ſoll man ſich da intereſſiren? Für das Gemälde der Wahrheit. Vielleicht wird die Kunſt verlangen, daß das Gemälde auf theatraliſche Wirkung berechnet ſey; gleichwohl iſt die Geſchichte auf der Bühne immer etwas ſehenswürdiges. In den Piccolomini iſt kein Schluß; das Stück hört auf, wie eine unterbrochene Unterhaltung. Franzoſen würden ſich ſchwerlich an dieſe Vorſpiele gewöhnen können, deren erſtes Stück drollig, das zweite ernſthaft iſt, und beide der eigentlichen Tragödie zur Einleitung dienen. Aehnlich urtheilt Carlyle: in den Piccolomini erſcheinen die Generale, auf die wir ſchon vorbereitet ſind, und die ihre Pläne und Gegenpläne vor uns ausbreiten. Wallenſtein entſchließt ſich, von perſönlichem Ehrgeiz getrieben und übel berathen, nur langſam zum Aufruhr; der militäriſche Geiſt, der in dem erſten Stück athmet, belebt auch das letztere. Die vorherrſchenden Motive dieſer Oberſten und Hauptleute ſind ganz die der Jäger und Küraſſiere, nur verfeinert, aber im Weſen dieſelben: der Wunſch jetzigen und künftigen Glückes, der Trieb zu handeln, ſich einen Namen, Gold und Macht zu gewinnen, ferner Selbſtſucht, aber mit dem äußern Anſtrich von Schicklichkeit und Glanz, mit militäriſcher Ehre und Tapferkeit überfirnißt; ſie ſind keine Helden, die bloß die Einbildungskraft geſchaffen, ſondern im Solde ſtehende Krieger, die man zwar nicht lieben kann, doch umgiebt ihre Thaten ein Glanz, der einen angenehmen Eindruck hinterläßt. Das Kriegsgetös, der gewaltſame Kampf heftig ſtreitender In-

tereſſen dient gleichſam den rührenden und gebietenden Momenten der Hauptcharaktere als angemeſſene Begleitung. In den Piccolomini, ſagt Göthe, ehren wir die fortſchreitende Handlung; ſie iſt noch durch Pedanterie, Irrthum, wüſte Leidenſchaft niedergehalten; indeß zarte himmliſche Liebe das Rohe zu mildern, das Wilde zu beſänftigen, das Strenge zu löſen trachtet.

Wir haben im Verlauf der Schillerſchen Stücke früher geſehen, wie in Fiesko der Staat in republikaniſcher Form, mit der Tendenz des Strebens nach Alleinherrſchaft hervortrat, welches in der Monarchie ſeine Beruhigung und ſein letztes Ziel fand. Die monarchiſche Form des Staats ſetzte die republikaniſche voraus, weshalb jene dieſe in ſich enthält, aber anders, monarchiſch; der republikaniſche Adel iſt fürſtlich geworden, es ſind nun Fürſten, die den Thron des Herrſchers umgeben. Die Form der Monarchie, worin ſich der Stand zur fürſtlichen Macht erhoben, und die abſolute Herrſchaft des Monarchen in dem Karlos aber nur zu ſehr einſchränkte, war das alte Römiſche Reich, in welchem die partikuläre Macht ſich auf's höchſte fixirte und beſonderte, indem die Fürſten auf den Reichstagen oft mächtiger waren, als der Kaiſer und das Ganze mehr der Boden des Streits der partikulären Mächte mit der allgemeinen Staatsmacht und unter einander war, als daß jene die Kraft gehabt hätte, dieſe zu gewältigen.

„Das liebe, heil'ge Röm'ſche Reich,
„Wie hält's nur noch zuſammen?"

In dieſem Zuſtand war das Reich ſchon zur Zeit des dreißigjährigen Krieges, bis Napoleon es zuletzt über den Haufen warf. Man nimmt faſt allgemein an, daß jener

Krieg weniger ein Religionskrieg, als ein politiſcher geweſen iſt. Ob wohl Religionsſtreitigkeiten ſich einmiſchten, ſo mieden doch ſelbſt die Jeſuiten den Schein, als wenn es ſich um den Glauben und die Kirche handelte. Ob wohl das Zerwürfniß innerhalb des proteſtantiſchen Glaubens die Veranlaſſung zum Kriege geweſen ſeyn mag, überwogen doch ſicherlich politiſche Beweggründe. Die Erbitterung zwiſchen Lutheranern und Reformirten überſtieg alle Begriffe; es iſt Thatſache, daß edle Männer, die ſich insgeheim zum reformirten Glauben hielten, in lutheriſchen Ländern hingerichtet wurden. Die kleinen proteſtantiſchen Fürſten, lutheriſche ſowohl als reformirte, ſchalteten nach Willkühr und Belieben, und ſcheuten ſich nicht, den Glauben zum Mittel ihrer ſelbſtſüchtigen Zwecke zu machen. Auch waren ſie nicht blos neidiſch und eiferſüchtig auf einander, ſondern verriethen ſich gegenſeitig. Das Haupt der Proteſtanten, der Churfürſt von Sachſen, war auf Seiten der Katholiſchen, und half den Pfalzgrafen Friedrich und die unglücklichen Böhmen unterdrücken. Es iſt daher kein Wunder, daß die Begeiſterung für die Reformation ſchon ſehr nachgelaſſen hatte. Der Zwiſpalt der Lutheraner und Reformirten, und die ſich daraus erzeugende moraliſche und politiſche Schwäche ermunterte die Katholiken, und die Jeſuiten hofften vielleicht, die Reformation ganz und gar rückgängig machen zu können. Da die Spannung immer größer wurde, war der Krieg zuletzt unausbleiblich. Die Gefahr, worin die Proteſtanten ſchwebten, gab denſelben wieder Kraft und Muth. Anfangs ſiegte der Kaiſer überall, und Wallenſtein ſtand bald an der Oſtſee. Das erſchreckte den Papſt, welcher deshalb fürchtete, der allzumächtige Kaiſer möchte

auch ihm verderblich werden. In der That ſuchte der Kaiſer auch in Italien die Oberhand zu gewinnen. Der Papſt ſchloß ſich deshalb an Frankreich an, und neigte ſich ebenfalls den Proteſtanten zu. Da nun Frankreich die kaiſerliche Macht eben ſo ſehr fürchtete als der Papſt, ſuchten beide vereint den König Guſtav Adolph zu bewegen, mit ſeinen Schweden nach Deutſchland aufzubrechen. Vielleicht erſchien dieſem der Zwieſpalt des Kaiſers und des Papſtes ganz erwünſcht, die proteſtantiſche Sache lag ihm jedoch nicht weniger am Herzen. Nach der Schlacht von Leipzig marſchirte er deshalb anſtatt nach Wien, vielmehr nach dem Rhein, um das Bündniß Frankreichs und Baierns mit dem Papſt zu neutraliſiren. Oeſtreich ſcheiterte mehr an der Landesherrlichkeit, als an der proteſtantiſchen Macht; es war für das katholiſche Princip ein großes Hinderniß, daß es durch Oeſtreich ſiegen ſollte, und für den König von Schweden, daß er unter dem Panier des Glaubens weltliche Pläne verfolgte. An ſich aber iſt der dreißigjährige Krieg der Wendepunkt des vollendeten Uebergangs aus dem Mittelalter in die neuere Zeit.

Die Familie Waldſtein, der eigentliche Name des berühmten Geſchlechtes von Wallenſtein, iſt ſehr alt. Sie theilte ſich in zwei Linien, die von Ralsko, nachher von Wartenberg, welche das Erbſchenkenamt in Böhmen bekleidete und ſpäter ausſtarb, und die von Waldſtein, die nach einem unweit Turnau von Zdenko in einem Walde erbauten Schloſſe ſo genannt, erſt den Titel der Herren, dann der Grafen von Waldſtein oder Wallenſtein führte. Die Eltern unſers Helden, Wilhelm und Margarete von Waldſtein, geborne v. Smiecziczky waren proteſtantiſchen Glaubens. Albert Menzel Eugenius v. Waldſtein oder

Wallenſtein wurde den 15. September 1583 zu Hermanic, einem Gute ſeines Vaters geboren, und verlor früh ſeine Eltern, die Mutter im zehnten, den Vater im zwölften Jahre. Es heißt nun, daß er ſeine Jugendjahre in der Fürſtenſchule zu Goldberg in Schleſien verlebt, und ſchon damals einen unruhigen, gebieteriſchen Geiſt gezeigt habe, daß er alsdann die Univerſität Altorf bezogen, aber bald wegen vielen Muthwillens das consilium abeundi habe unterſchreiben müſſen; daß er hier ſchon mit dem Gedanken umgegangen ſey, Fürſt oder König von Böhmen zu werden. Von hier, heißt es, kam er als Page an den Hof des Markgrafen von Burgau, wo er eines Tages aus einem hohen Fenſter ſtürzte, ohne jedoch Schaden zu nehmen; ja auf Veranlaſſung dieſes Falls ſoll ſich ſein Uebermuth erſt recht zu entwickeln angefangen haben. Ein eifrig katholiſcher Oheim Wallenſtein's, Johann von Ricam brachte den Knaben in die Schulanſtalt zu Olmütz, und hier ſoll ein Jeſuit, der Pater Puchta ihn dazu gebracht haben, den proteſtantiſchen Glauben abzuſchwören, Wallenſtein machte nun mehrere Reiſen, durch Deutſchland, Holland, England, Frankreich und Italien, wo er eine geraume Zeit in Padua blieb, um ſich dem Studium der Politik und Aſtrologie zu widmen. Er beſuchte Galiläi, der ihn auf die großen Verdienſte Kepplers aufmerkſam machte; einige Jahre ſpäter kam auch Guſtav Adolph nach Padua, und nahm bei Galiläi Unterricht. Wallenſtein's Lehrer in der Aſtrologie war aber Argoli. Es hieß ſchon damals von ihm, daß er unendlich gebildeter wäre, als der Adel damals gewöhnlich war; daß er die Pfaffen, die er für unnütz und überflüſſig hielt, heimlich verlachte, ſie aber weiter nicht beläſtigte, daß er meh-

rere Sprachen redete, und die wichtigſten Schriftſteller über Geſchichte und Politik geleſen habe. Mehrere dieſer Sagen und Erzählungen aus der Jugendzeit Wallenſtein's ſollen nach den neueſten Forſchungen irrig ſeyn, und auf einer Verwechſelung der Perſonen beruhen.

Als Wallenſtein in ſein Vaterland zurückgekehrt war, heirathete er, nicht ohne Rückſicht auf irdiſche Mittel und Zwecke, eine ſchon bejahrte, reiche Wittwe Lucretia, Nikeſſin von Landeck. Um ihren Gemahl feſter an ſich zu ketten, brachte ſie ihm einen Liebestrank bei, was ſeiner Geſundheit ſehr ſchadete, ja dieſelbe faſt zu Grunde richtete. Dennoch zeichnete er ſich bald in mehreren Feldzügen gegen die Venetianer unter Ferdinand und gegen die Ungarn unter Thurn rühmlich aus. Hierdurch erregte er nicht nur die Aufmerkſamkeit des Kaiſers, ſondern erwarb ſich auch die Freundſchaft des Grafen Harrach, welcher bei demſelben in größtem Anſehn ſtand. Unterdeß ſtarb ſeine Gemahlin im Jahre 1614, und er heirathete nun die Tochter des Grafen Harrach, Iſabelle Catharine. Von dem unermeßlichen Vermögen, das er durch ſeine beiden Gemahlinnen erhalten, kaufte er viele eingezogene Güter für geringe Preiſe an, die er noch dazu mit der ſogenannten Nothmünze bezahlte, welche $\frac{2}{3}$ Kupfer und $\frac{1}{3}$ Silber hielt und hinterher zum Verderben der Empfänger und Inhaber ganz verrufen ward. Nach dem Jahr 1620 ſoll er allein nur in liegenden Gründen ein Vermögen von beinahe 20 Millionen Gulden beſeſſen haben. Er ließ ſeine Güter mit großer Sorgfalt bewirthſchaften und ſuchte ſie auf alle mögliche Weiſe zu heben. Mit ſo reichen Mitteln mußte es ihm leicht werden, ein großes Heer zuſammenzubringen; der Kaiſer vertraute ihm den Oberbefehl

darüber an, und ſchnell hatte er auf Landes Unkoſten ſeine Auslagen und Unkoſten wieder erſetzt. Im Jahr 1623 erhob ihn der Kaiſer zum Herzog von Friedland, aber ſeinen Freunden war das nicht genug, ſie wollten ihm das Land der abtrünnigen Herzöge von Mecklenburg zugeſprochen wiſſen. Dieſer Vorſchlag fand vielen Widerſpruch; denn Wallenſtein hatte geäußert: „man brauche keine Churfürſten und Fürſten mehr, es ſolle, wie in Frankreich und Spanien, nur ein König ſeyn.“ Die Stände waren ihm aufſäſſig wegen ſeines Benehmens, und es wurde der Vorwurf laut, daß der Kaiſer dem Wallenſtein zu viel Macht gegeben, mehr als die Wahlcapitulation zulaſſe; es wäre auch unverſtändig, einem Diener einen ſolchen Grad von Unabhängigkeit zu gewähren. Dennoch belehnte der Kaiſer ihn und ſeine Erben mit Mecklenburg, zur Belohnung für ſeine Verdienſte und als Schadenerſatz für ſeine Unkoſten, ohne auf die flehenden Bitten der Herzöge und der Stände Rückſicht zu nehmen. Wallenſtein's Stellung und Verhältniß änderte ſich hierdurch in mehrfacher Weiſe. Er konnte einerſeits ſeine Macht über die Grenzen Mecklenburgs ausdehnen und ſich mehr Länder unterwerfen und andererſeits konnte ihm, als deutſchem Herzog, auch das Uebergewicht des Kaiſers nicht behagen. Zugleich ſah er die Nothwendigkeit ein, ſich mit ſeinen Nachbarn in ein gutes Verhältniß zu ſetzen, eine Rückſicht, die ſein Benehmen gegen Stralſund und Dänemark erklären kann. Nachdem der Friede mit Dänemark geſchloſſen war, erſchien das Reſtitutionsedict, wonach alle von den Proteſtanten eingezogenen Güter zurückgegeben werden ſollten, und veranlaßte bald darauf den Reichstag von Regens-

burg. Man beſchwerte ſich: die Jeſuiten Lämmermann und Weingärtner hätten bei dem Kaiſer mehr Einfluß, als Stände und Räthe, und von den Pflichten, welche ihm die Wahlcapitulation auferlegte, wäre nicht mehr die Rede. Auch Wallenſtein beklagte ſich, daß die beiden Jeſuiten gar zu viel über den allzu andächtigen Ferdinand vermöchten, und war überhaupt gegen die Jeſuiten nicht wohlgeſinnt. Als einmal der Herzog Arnheim und Bugdorfer im Lager Friedensvorſchläge thaten, und dieſer ſagte, die Jeſuiten ſtatuirten öffentlich, daß den Ketzern kein Glauben zu halten ſey, verſetzte Wallenſtein mit ſeinem gewöhnlichen Fluch: „Gott ſchänd', weiß der Herr nicht, wie ich den Jeſuiten ſo feind bin? Ich wollte, daß der Teufel ſie längſt geholt hätte, und ich will ſie alle aus dem Reich und zum Teufel jagen.“ Die gegenſeitigen Intereſſen traten auf dem Reichstage immer deutlicher und beſtimmter hervor. Der Kaiſer wollte, daß ſein Sohn König würde, die Stände verlangten die Entfernung Wallenſtein's und die Verringerung des kaiſerlichen Heers. Der Kaiſer drang nicht durch mit ſeiner Königswahl, hob aber auch das Reſtitutionsedict nicht auf, uud zog ſo den Krieg um 20 Jahre in die Länge. Man beklagte ſich über Wallenſtein und die Zuchtloſigkeit ſeiner Heere, er wäre ein unruhiger, wilder Feldherr, der wider den Willen der Stände und gegen die Geſetze den unumſchränkteſten Oberbefehl in allen Theilen des Reichs ausübe, und die Fürſten behandelte, als wäre er der bloße Edelmann, ihr Herr und ſie ſeine zinspflichtigen Diener. Er werbe nach Willkühr Soldaten, ſchreibe Steuern aus, und bereichere ſich und ſeine Anhänger, wie's ihm beliebe. Von Recht, Geſetz, Ständen, Obrigkeit, landesherrlichem Mitwirken

ſey gar nicht mehr die Rede. Alle Stände, vorzüglich die Churfürſten, drangen auf Wallenſtein's Entfernung. Man entgegnete aber, es wäre unverſtändig, den großen Feldherrn, den treuſten Diener des Kaiſers zu entlaſſen; es wäre gefährlich, ihn an der Ehre zu kränken, da er, ohnehin zornigen Gemüths, um ſich zu rächen, zu den Feinden des Kaiſers übergehen könnte. Ferner ſuchte man jenen Klagen dadurch zu begegnen, daß er vom Kaiſer weder Geld noch andere Mittel empfange, um das Heer zu unterhalten, aber dennoch eine Armee in Deutſchland ſchlagfertig halten, eine zweite nach Polen, und eine dritte nach Italien ſchicken ſolle. Wie anders ſey es möglich, als auf Koſten der Länder ſelbſt? — Die Churfürſten und einige Räthe des Kaiſers blieben aber feſt, und der Kaiſer willigte endlich, obwohl ungern, in die Entfernung Wallenſtein's, proteſtirte aber, an allem hieraus entſtehenden Unheil vor Gott und der Welt keine Schuld haben zu wollen. Es fragte ſich nur, wie man die förmliche Abdankung dem ſtolzen, mächtigen Feldherrn eröffnen ſollte. Es wäre ſchon ein Wunder, daß der Kaiſer den Kurfürſten nachgegeben habe, aber ein noch größeres Wunder würde es ſeyn, wenn Herzog Wallenſtein dem Kaiſer-Ferdinand gehorchen ſollte. Zuletzt kam man überein, daß der Freiherr von Queſtenberg und der Graf Wartenberg, die Wallenſtein beide ſehr ſchätzte, zu ihm nach Memmingen abgeſandt werden ſollten, um ihn mit allen guten und glimpflichen Gründen zur Niederlegung ſeines Feldherrnamtes zu bewegen, ihm dabei aber immer noch der kaiſerlichen Gnade zu verſichern. Noch vor ihrer Ankunft war aber Wallenſtein ſchon durch ſeinen Vetter Max von der kaiſerlichen Reſolution unter-

richtet worden, und wider alle Erwartung fanden ihn die beiden Geſandten ganz ruhig. Er nahm eine lateiniſche Schrift von dem Tiſch, die des Kaiſers, des Churfürſten von Baiern und ſeine eigene Nativität enthielt, las ſie ihnen vor, und ſagte: „Ihr Herrn, aus den astris könnt Ihr ſelbſt ſehn, daß ich Eure Commiſſion gewußt, und daß des Churfürſten aus Baiern Spiritus des Kaiſers ſeine dominirt; daher kann ich dem Kaiſer keine Schuld geben; wehe thut es mir nur, daß ſich Ihro Majeſtät meiner ſo wenig angenommen; ich will aber Gehorſam leiſten.“ In einem beſondern Schreiben an den Kaiſer bat er dieſen, er möge ihn bei ſeinen Ländern und Leuten ſchützen, und ſeinen Feinden nicht weiter Gehör geben. Die Churfürſten dagegen meinten, man könne ihn zwar in dem Beſitz der, in den kaiſerlichen Erblanden gelegenen Güter laſſen, nahmen ſich aber der Reichsglieder und Fürſtenthümer an: Wallenſtein ſollte, wenn die Mecklenburger nicht nach dem Reichsgeſetz des Verbrechens der beleidigten Majeſtät ſchuldig befunden würden, ihr Land räumen. Aber Wallenſtein blieb in ſeinem Beſitz und Tilly wurde nun das Commando übergeben. Nach deſſen Niederlage bei Leipzig fühlte man aber in Wien die Nothwendigkeit, einen Feldherrn zu haben, der über allen Zweifel erhaben ſey. Für einen ſolchen erklärten die Freunde und Anhänger des alten Feldherrn Wallenſtein, während ſeine Gegner freilich behaupteten, er wäre in ganz Deutſchland auf's Aeußerſte verhaßt, auch müßte ſeine Erhebung und abermalige Anſtellung Fürſten und Stände ganz beſonders beleidigen. Er gedenke bei ſeiner hochfahrenden Natur noch immer ſeiner Zurückſetzung, deßhalb gingen zwiſchen ihm und Schwe-

den, Holländern und Sachſen Unterhändler hin und her, und die letztern, die ſonſt nichts verſchonten, hätten nirgends ſeine Güter beläſtigt. Indeſſen entſchuldigten ſeine Freunde dieſe Unterhandlungen mit der Abſicht, kräftig für den Frieden zu wirken, und in der That ſchickte der Kaiſer ſeinen Vetter Max an ihn, um ihn nach Wien einzuladen; er lehnte aber die Reiſe ab und ſchlug auch die Feldherrnwürde aus wegen Krankheit, Abneigung der deutſchen Fürſten gegen ihn, Geldmangel und dergleichen mehr. Zumal als er hörte, König Ferdinand ſolle über ihn geſtellt werden, ſagte er: „Und wenn ich den Oberbefehl mit Gott theilen ſoll, werde ich ihn nicht annehmen.“ Es wäre viel beſſer für ihn, er bliebe von neuen Laſten, Feinden und Neidern ganz fern, als daß er nochmals ſchmachvoll von der Höhe des Glücks herabgeſtürzt würde. Erſt auf die Vorſtellungen Fürſt Eggenbergs, eines Lieblings des Kaiſers und Freundes Wallenſtein's, daß der Kaiſer wohl gewußt und geſehen habe, was er an ihm beſeſſen und verloren, und nur der Fürſten wegen in ſeine Entlaſſung habe willigen müſſen; daß jetzt nicht Zeit ſey, wegen des Vergangenen zu grollen und aus Unmuth und Verdruß das Vaterland den Feinden Preis zu geben; daß er daſſelbe befreien und ſich jetzt zugleich an ſeinen und des Kaiſers Feinden rächen könne, gab Wallenſtein endlich nach. Er wollte bis zum März 1632 ein Heer zuſammenbringen, es aber nicht gegen den Feind führen, ſondern man möchte es unter einen zu erwählenden Feldherrn ſtellen, oder, was das Beſte wäre, Frieden ſchließen. Von allen Seiten ſtrömten ſogleich Soldaten zu ihm und er nahm alle auf, ohne Rückſicht auf ihren Glauben, ja er würde allgemeine Gewiſ-

ſensfreiheit verkündet haben, um die Proteſtanten von den Schweden zu trennen und gegen dieſe als Feinde Deutſchlands zu kämpfen, wenn dieß nicht die Jeſuiten und andere Pfaffen verhindert hätten. Ein damaliger Schriftſteller Riccius ſagt von ihm, er habe nur nöthig, mit dem Fuß auf die Erde zu ſtampfen, um Heere von Bewaffneten hervorzuzaubern. Wie ſehr er aber den Werth des Reichthums und der Macht gekannt und geltend gemacht, erſieht man aus den Bedingungen, unter welchen er endlich im April den Oberbefehl annahm. Dieſe waren folgende: Wallenſtein iſt Generaliſſimus des ganzen Oeſterreichiſchen Hauſes und der Krone Spanien in absolutissima forma. Er erhält eine kaiſerliche Verſicherung auf ein Oeſterreichiſches Erbland in beſter Form und das höchſte Regal in allen beſetzten Ländern. Desgleichen ſteht ihm im ganzen Reiche zu: die Confiscation in absolutissima forma, desgleichen salvus conductus und Pardon, ſelbſt Kammergericht und Reichshofrath ſollen darüber nichts zu entſcheiden haben. Ohne Wallenſtein's Unterſchrift kann der Kaiſer nur ad formam, nicht aber ad bona Gnade erzeigen; denn ſonſt bliebe bei deſſen Milde nichts für ihn übrig, ſeine Officiere und Soldaten zu belohnen. Beim Friedensſchluß wird man das Recht des Feldherrn auf Mecklenburg wahrzunehmen haben, und ihm alle Mittel und Geld zur Führung des Krieges geben — Bedingungen, von denen Richelieu ſogleich einſah, daß ſie ihrem durch ſie übermäßig begünſtigten Urheber Gefahr bringen mußten.

Der Hauptgrund, warum die Schweden nach der Schlacht bei Lützen ſo große Fortſchritte machten, iſt in Wallenſtein's läſſigem, zweideutigem oder verrätheriſchem

Benehmen zu ſuchen. Denn er wandte ſich nach Schleſien, wo Sachſen und Schweden hauſten, ſchloß einen Waffenſtillſtand und machte dem Sächſiſchen Feldmarſchall Arnim Friedensvorſchläge: man ſolle die aus Böhmen Vertriebenen wieder aufnehmen, die Freibriefe herſtellen, die Jeſuiten aus dem Römiſchen Reich vertreiben, den Kaiſer nöthigenfalls zu allem zwingen, und die Heere wider die Türken führen. Nebenbei, heißt es, war davon die Rede, Wallenſtein ſolle für Mecklenburg und ſonſtige zugeſicherte Landſchaften Mähren erhalten, ja vielleicht König von Böhmen werden. Während des Waffenſtillſtandes reiſte Arnim zu Oxenſtierna nach Gelnhauſen, um dieſem zu ſagen, Wallenſtein habe aus aufgefangenen Briefen erfahren, daß man ihn zurückſetzen und Feria erheben werde; aus Rache wolle er einige ſeiner unſichern Regimenter unter Arnim ſtellen. Oxenſtierna zweifelte aber an der Ausführbarkeit des Planes, und auch Arnim wußte zuletzt nicht, ob es Wallenſtein Ernſt wäre, und ob derſelbe des Heers mächtig ſeyn würde. Der Kaiſer ſchickte den Grafen Schlick ins Lager, um Wallenſtein zu beobachten. Wallenſtein unterhandelte mit Brandenburg und Sachſen, und wünſchte, daß ſie ihre Heere mit dem ſeinigen vereinigen möchten, um die Schweden zu verjagen, und den Frieden wie zur Zeit Rudolphs und Matthias herzuſtellen. Um dieſe Zeit hatte Bernhard von Weimar Regensburg erobert, und natürlich forderte man von Wallenſtein, er ſolle dem Churfürſten von Baiern, ſeinem alten Feinde zu Hülfe eilen. Er zog aber nur langſam, gen Regensburg, und dann wieder nach Böhmen zurück, indem er erklärte, im Winter könne man eine ſo feſte Stadt unmöglich be-

lagern, ohne das Heer zu Grunde zu richten; auch dürfe er, den Schweden gegenüber, nicht zu kühn alles aufs Spiel setzen, sondern müsse sie nach Weise des Fabius durch Zaudern vernichten. Nach glaubwürdigen Berichten des Gesandten Fouquieres und Richelieu's selbst schickte Wallenstein an den erstern den Grafen Kinsky mit der Erklärung: Da er, Wallenstein, wisse, daß man ihm abgeneigt sey, und seine Stelle an Feria geben wolle, habe er sich entschlossen, an dem Kaiser und den Churfürsten Rache zu nehmen, und sie bis in die Hölle zu verfolgen; deshalb wünsche er zu wissen, welche Bedingungen, Sicherheit und Hülfe man ihm hierbei versprechen und gewähren wolle. Der König von Frankreich, besorgt, daß Wallenstein sonst mit Brandenburg und Sachsen, oder mit den Schweden unterhandeln und abschließen werde, versprach, ihn bei seinen Eroberungen zu unterstützen, und es war schon bestimmt davon die Rede, ihn zum König von Böhmen zu erheben. Auch wollte der König Baiern, wenn es sich nicht vom Kaiser trennen würde, seiner Rache Preis geben, und nöthigenfalls die Schweden auffordern, ihm dabei zu helfen. Nur sollte er aber auch nicht mehr länger zaudern. Wallenstein antwortete aber nicht, und Fouquieres schrieb, er handle so übertrieben fein, daß man entweder annehmen müsse, er wolle nur Zwiespalt unter seinen Gegnern erregen, oder fürchten, daß er überhaupt Nichts mehr zu Stande bringen und kräftig ausführen könne. Der Kaiser, argwöhnisch gemacht, schickte Questenberg in das Lager, um mit Wallenstein die Verlegung des Heeres aus den Kaiserlichen Erbstaaten zu besprechen. Von einer nochmaligen Verabschiedung war indeß noch keine Rede; vielleicht mag ein zwei-

ter Abgeſandter des Kaiſers, der Pater Chiroga darüber verhandelt haben. Dieſen ſoll man beauftragt haben, zu melden, es thue dem Kaiſer leid, daß Wallenſtein ſo ſehr am Podagra leide und ſo kränklich ſey; er möge aber deshalb den Oberbefehl lieber niederlegen und in Frieden ſeines großen Ruhmes genießen; kein Geringerer ſolle ſein Nachfolger werden, als der König von Ungarn. Wallenſtein ſoll geantwortet haben, ſobald der Kaiſer beſtimmt befehle, werde er gehorchen. Nach weiterer Ueberlegung aber ſoll er erklärt haben, er wolle gehorchen, wenn der Kaiſer die eingegangenen Bedingungen halten und ihm ſeine Auslagen vergüten werde, um ihn, da er ſein ganzes Vermögen an den Krieg geſetzt habe, jetzt vor Armuth zu ſchützen; dann möge er an ſeine Stelle ſetzen, wen er wolle. Unterdeß wußten ſeine Feinde alles, was im Lager vorging, zu erkundſchaften und ins übelſte Licht zu ſtellen. Darüber erzürnt, ließ er im Lager ausbreiten: man wolle den Truppen viele wohlverdiente Vortheile entziehen, ſie in dem härteſten Winter Kämpfen und Leiden ausſetzen, das Heer trennen, es unter einen andern ſtellen, ihn ſelbſt aber neidiſch, ungerecht und undankbar abſetzen und ſeinen Feinden Preis geben. Als durch dieſe Gerüchte die Stimmung im Heer für ihn günſtiger geworden, verſammelte er am 11ten Januar 1634 alle Befehlshaber in Pilſen, und legte ihnen folgende Fragen vor: 1. Ob man dem Cardinal Infanten 6000 Mann ſenden; 2. ob man Winterquartiere außerhalb der Kaiſerlichen Erblande nehmen; 3. ob man Regensburg im Winter erobern könne? Alle antworteten einſtimmig: Nein! Darauf trat Illo auf und ſetzte auseinander: wie feindlich die Kaiſerlichen Räthe, Jeſuiten, Spanier und

andre gegen Wallenſtein operirten, den Frieden ohne Noth und gegen Wallenſtein's Rath hinausſchöben, und ihn ſelbſt verhinderten, ſeine Verſprechen zu halten. Als darauf die Befehlshaber wie es zu erwarten ſtand, alle Wallenſtein baten, den Oberbefehl nicht niederzulegen, eröffnete ihnen Illo das Begehren des Feldherrn, daß ſie ihrerſeits ſich gegen ihn verpflichten und ihn ſicher ſtellen möchten. Es folgte die Vollziehung des verlangten ſchriftlichen Inſtruments durch 42 Obriſten; nur die Beiſtimmung der getrennten Heeresabtheilung unter Gallas und Altringer fehlte, und dieſe mußten nothwendig entweder gewonnen oder entfernt werden. Wallenſtein ertheilte dieſen Auftrag dem Octavio Piccolomini, den er mit Ehre und Güte überhäuft hatte, und welchem er traute, weil ihm dieſelbe Nativität geſtellt war. Aber Piccolomini wirkte, ſtatt für ihn, gegen ihn, und Altringer ging nach Wien, um Wallenſtein mit Hülfe des Spaniſchen Geſandten, der Jeſuiten, des Beichtvaters des Kaiſers und ſeiner übrigen Feinde vollends zu ſtürzen. Der Kaiſer hatte ſchon am 24ſten Januar den Oberbefehl heimlich an Gallas ertheilt und Wallenſtein's Verbindlichkeiten gelöſt: Gallas ſollte verfahren, wie es am zuträglichſten für die allgemeine Wohlfahrt ſey, und ſich des Herzogs entweder todt oder lebendig bemächtigen. Wallenſtein machte am 20ſten Februar bekannt, man verbreite fälſchlich und unwahr, daß er etwas gegen den Kaiſer und die katholiſche Religion unternehmen wolle; ſolches ſey ihm nie in den Sinn gekommen, und nie werde er das zugeben. Aber er war ſchon am 18ten Februar öffentlich für einen Verräther erklärt worden, an demſelben Tage, wo er endlich den Herzog von Lauenburg an Bernhard von Weimar ſandte,

um dieſen zur Vereinigung aufzufordern. Bernhard zögerte auf Oxenſtierna's Rath; beide trauten ihm nicht, ob er nicht etwa die Schweden täuſchen wollte. Bernhard meinte: „demjenigen, welcher an keinen Gott glaube, könne der Menſch ebenfalls nicht vertrauen.“ Erſt als Illo und Terzky einen Eilboten über den andern ſchickten, marſchirte Bernhard vorſichtig gegen Eger zu. — Wallenſtein kam an demſelben Tage in Eger an, und nun, da kein Rückſchritt mehr möglich war, voll Hoffnung, alle übrigen Hinderniſſe glücklich überwinden zu können. Seine eigene Umgebung drohte ihm aber Gefahr, Buttler, Gordon und Leslie wollten ſeinen Tod; aus welchem Grunde, weiß man nicht zu ſagen, ob aus Liebe zum Kaiſer und zum Glauben, oder aus andern, weltlichen und eigennützigen Gründen. Illo, Terzky und der Rittmeiſter Neumann wurden ſchon den Tag nach Wallenſtein's Ankunft in Eger am 28ſten Februar unter Anführung des Obriſtwachtmeiſters Geraldin erſchlagen. Hierauf berieth man ſich, ob man Wallenſtein gefangen nehmen oder tödten ſollte, beſchloß jedoch bald das letztere, und Hauptmann Deveroux ward mit der Ausführung beauftragt. Dieſer drang in Wallenſtein's Zimmer, und weckte ihn mit den Worten: „Biſt du der Schelm, der des Kaiſers Volk zum Feinde überführen und ihm die Krone vom Haupte reißen will?“ aus dem Schlafe. Wallenſtein öffnete ſchweigend die Arme, und ſtürzte, von der Partiſane durchbohrt, ſogleich todt zu Boden. Allenthalben wurden nun Obriſten, Hauptleute und Bürger als überführte Theilnehmer hingerichtet, eine große Menge Güter eingezogen, und dieſelben an Gallas, Altringer, Piccolomini, Buttler, Deveroux, Leslie und Andere verſchenkt.

Der Kaiſer bewilligte aber ein ehrenvolles Begräbniß und eine Seelenmeſſe für den Wallenſtein. —

Es iſt noch immer nicht ganz ausgemacht, in welchem Maße Wallenſtein ſchuldig war oder nicht. Förſter hat erſt vor Kurzem aus neuen Actenſtücken das Urtheil mehr feſt geſtellt, obwohl andere daran zweifeln, daß Wallenſtein's Briefe die volle Wahrheit über die Abſicht des Herzogs und die Gründe zu dem Verfahren des Kaiſers enthalten. Die alte Meinung iſt, daß Wallenſtein nach ſeiner Entlaſſung Unterhandlungen mit Guſtav Adolph angeknüpft und damit die Eroberung Böhmens und Mährens bezweckt; daß er nach der Leipziger Schlacht die Eroberung Böhmens und Beſetzung Prags befördert, den Sachſen bei ihrem Auszuge aus Böhmen viel zu günſtige Bedingungen bewilligt, und Baiern böswillig den Schweden Preis gegeben; ferner daß er die Gelegenheit, den König von Schweden mit ſeinem Heere zu vernichten, verſäumt, die Zeit in Schleſien verſchwendet, Thurn entlaſſen, und auf die Weiſungen des Kaiſers keine Rückſicht genommen habe. Auf die Einwendungen Piccolomini's über die Schwierigkeiten ſeines Unternehmens ſoll Wallenſtein geantwortet haben: „Es erſcheint nur der Anfang ſchwer, in Wahrheit ſteht alles ſo, daß ich, wie die Sterne bezeugen und verlangen, die Sache ſelbſt mit tauſend Pferden wagen müßte.“ Er ſoll ferner einem Andern, der großes Unheil aus ſeinen Planen geweiſſagt hatte, entgegnet haben: „So werde ich doch den Ruhm haben, als König von Böhmen zu ſterben, wie Julius Cäſar, der doch der erſte unter den Römiſchen Kaiſern war.“ — Andere dagegen meinen, daß alles das böswillig erſonnen ſey. Die Feinde des Kaiſers, ſagen ſie,

hatten, nach ihrem eigenen Geſtändniß, von dem Schleſiſchen Waffenſtillſtand den größten Schaden; dem Grafen von Thurn wäre die Freilaſſung vertragsmäßig zugeſichert geweſen, und der Streit mit Feria nicht beglaubigt. Auf keine Weiſe bezweckte Wallenſtein etwas gegen den Kaiſer, und ſeine Erklärung in dieſer Hinſicht war gültig. In der Kaiſerlichen Erklärung wurde das Benehmen der Offiziere auch keineswegs als ein Frevel dargeſtellt, ſondern ihnen Verzeihung zugeſichert. Erſt in einer ſpätern Verfügung war von einer gefährlichen und weit ausſehenden Conſpiration die Rede, daß Wallenſtein das hochlöbliche Erzhaus von allen Erbkönigreichen, Land und Leuten, Krone und Scepter habe vertreiben und eidbrüchig ſich dieſelben habe zueignen wollen; daß er die Abſicht gehabt, den Kaiſer und das ganze Erzhaus auszurotten, und ſolche meineidige Treuloſigkeit und barbariſche Tyrannei auszuüben. Die Unterhandlungen mit den Feinden, auf welche hauptſächlich die Anklage gegründet wird, ſollen lediglich bezweckt haben, des Kaiſers Feinde zu täuſchen, zu entzweien, und wo möglich einen oder den andern zu einem vortheilhaften Frieden zu verleiten. Viele dieſer Unterhandlungen waren dem Kaiſer bekannt, und wenn nicht alle, ſo berechtigte ihn vielleicht die Nothwendigkeit des Geheimniſſes dazu. Oxenſtierna erklärte noch im Jahre 1651, er habe nie vollſtändig ergründen können, ob es dem Wallenſtein Ernſt damit geweſen ſey, und was er eigentlich bezweckt habe; und Richelieu ſagt: „Wallenſtein ward ermordet von Leuten, die er liebte, beförderte, erhob und welchen er vertraute. Unzählige Verdienſte ſtehen ihm feſt, für ſeine Untreue ſpricht nur Verdacht, kein voller Beweis.“ Von keinem, der als Mit-

ſchuldiger Wallenſtein's beſtraft wurde, hat man irgend einen Beweis einer Verſchwörung erpreſſen können; und nie hat ſich der Kaiſerliche Hof darüber amtlich und öffentlich ausgeſprochen. Schon Ferdinand II. äußerte: Des Herzogs Verbrechen ſey weit weniger ſchwer geweſen, als es ſeine Feinde böswilliger Weiſe dargeſtellt hätten. Die neueſten Actenſtücke zeugen nur von der Verworfenheit ſeiner Mörder, die noch bei Lebzeiten des Herzogs über die Theilung ſeiner Häuſer, Pferde und Koſtbarkeiten in wüthenden Streit geriethen. Es hieß gleich nach vollbrachter That allgemein, die Leichen Illo's, Terzky's, Kinsky's und Neumann's ſeyen von den Dragonern bis aufs Hemd ausgezogen und geplündert worden; ja ſie hätten ſogar den rothen Teppich von des Herzogs Leiche geraubt. Bei unbefangener Betrachtung aller Anklagen, ſagt v. Raumer, muß man geſtehen, daß um die Zeit, wo der Kaiſer Wallenſtein verurtheilte, weder mit den Schweden noch mit Frankreich irgend ein verrätheriſches Abkommen getroffen, und kaum genügender Grund zu einer rechtlichen Unterſuchung vorhanden war, wie viel weniger zur Ermordung eines mit ſolchen Vollmachten hingeſtellten Mannes. Aber gerade in dieſer übergroßen Macht lag die unvertilgbare Wurzel aller Mißverſtändniſſe Wallenſtein's und des Kaiſers, und der Gedanke: zwiſchen den leidenſchaftlichen, fremden oder einheimiſchen Parteien ſeiner Zeit als eine ſelbſtſtändige ordnende und entſcheidende Macht aufzutreten, war damals weder ſo unmöglich, noch ſo unnatürlich und verderblich, als er in andern Zeiten erſcheinen muß. Auch waren die meiſten ſeiner Feinde nur neidiſche, unverſtändige, verächtliche Perſonen. Andererſeits mangelte dem Her-

zog allerdings die edle Offenheit und einfache Handlungsweiſe eines durchaus reinen Charakters. Das Schwanken zwiſchen verſchiednen Maßregeln, das gleichzeitige Einwirken und Durcheinanderwirken von Verſtand, Vorſicht, Uebermuth, Aberglauben, Eigennutz und Ehrgeiz ward Urſache, daß Wallenſtein nicht blos das Vertrauen aller Heerführer, ſondern auch die eigene Haltung verlor, und zwiſchen reiner Tugend und kühnem Frevel in der Mitte zu ſtehen ſchien.

Wallenſtein's Umgebung war glänzend, ſein Hof fürſtlich und ſogar manchen fürſtlichen Hof überſtrahlend, er ſelbſt war im Leben einfach und mäßig, und meiſt auffallend ſchlicht gekleidet. Er war immer ernſt, in ſich gekehrt und verſchloſſenen Gemüthes; Herablaſſung, ſagte er, vermindre das Anſehen und löſe den nothwendigen ſtrengen Gehorſam auf. Gemäßigte, zufriedene Gemüther hielt er für ſchwach, er liebte das Kühne, Ausgezeichnete, und nannte den Ehrgeiz die Leuchte, die allen großen Handlungen voraufgehe. Er ſuchte etwas darin, ſich auffallend, überraſchend nnd geheimnißvoll zu benehmen, als habe ſein Thun überall höhern Grund und Bedeutung. In Jeglichem wollte er außerordentlich ſeyn. Darum ſagte Guſtav Adolph: „Der Kaiſer hat drei Generale: einen Pfaffen, das iſt Tilly; einen Narren, das iſt Wallenſtein; und einen braven Soldaten, das iſt Pappenheim.“ Auf Empfehlungen und Fürbitten nahm er ſelten Rückſicht, aber jeden Tapfern empfing er günſtig und wußte mit großem Scharfſinn Perſonen und Dinge zu beurtheilen und nach ſeinen Zwecken zu benutzen. Seine Belohnungen und Strafen überſchritten häufig das Maaß, dort um anzureizen, hier um abzuſchrecken. Um des

Glaubens, um der Religion willen haßte und liebte er Niemanden; die damals für ſo ungemein wichtig gehaltene Verſchiedenheit der Glaubensbekenntniſſe war ihm gleichgültig. Seine Toleranz oder vielmehr Indifferenz legte er offen an den Tag, er ließ in Glogau ſogar eine proteſtantiſche Kirche bauen, und machte einen Proteſtanten zu ſeinem Kanzler. Eine beſondere Vorliebe hatte er für die Italiener, ſein Hofmeiſter Pironi war aus Florenz und ſein Aſtrolog Seni aus Genua. Aber auch der Keppler ſtand bei ihm in großem Anſehn. Im Jahr 1620 hielt Keppler ſich eine Zeitlang bei Wallenſtein zu Sagan auf. Namentlich war ſein Ruhm als Aſtrolog damals aufs Höchſte geſtiegen, nachdem er durch ſein im Calender vom Jahr 1618 geſtelltes Prognoſticon des ſiebenfachen M, den Tod des Kaiſers Matthias vorhergeſagt hatte. Er hatte nämlich aus den ſieben Buchſtaben Folgendes herausgeleſen: **Magnus monarcha mundi Matthias menſe Martio morietur.** Die Aſtronomie brachte dem großen, unſterblichen Manne nichts ein; deßhalb mußte er ſich von der Aſtrologie ernähren. Er ſchrieb ein eigenes Buch gegen den Dr. Feſelius, worin er die Aſtrologie vertheidigte, daß ſie „bei billiger Verwerfung des ſterndeuteriſchen Aberglaubens nicht das Kind mit dem Bade ausſchütteten.“ Er glaubte an die Sterne und ſoll ſich ſelbſt die Nativität geſtellt haben, als er zum zweiten Male ein ſchönes 18jähriges Mädchen heirathen wollte.

Wenn man Portraits von Wallenſtein ſieht, die ſich faſt alle ähnlich ſind, wird man gleich in ihm den Böhmen erkennen, er hat eine echte Nationalphyſionomie. Eins der Portraits ſtellt ihn dar, wie er mit dem Feldherrnſtab in der Hand ſo eben zu Pferde geſtiegen iſt. Man ſieht, es

geht zur Schlacht, das Pferd bäumt ſich unter ihm, aber er ſitzt feſt und ſicher, eine lange, hagere Geſtalt, Haupt- und Barthaar ſchon weiß angeflogen, aber noch voll Kraft und Energie. Man hat unwillkürlich Reſpect, aber man traut ihm nicht recht, ſo ſchlau ſieht er aus den Augen. — Wenn man über die Sächſiſche Schweiz nach Böhmen kommt, ſo findet man die Landſchaft gleich ſehr verändert, das ganze Land hat etwas Starres und iſt wenig bewäſſert. Ein gewiſſer Ernſt iſt über das Land verbreitet, welches ringsum von Bergen wie eine Feſtung eingeſchloſſen iſt. In Prag auf dem Hradſchin ſteht Wallenſtein's Pallaſt, wobei ſich ein Garten befindet, den er ſelbſt angelegt haben ſoll. Dieſer Garten iſt mit hohen, ſchwärzlich ausſehenden, wie mit Pulver ausgeſprengten Mauern umgeben und mitten in demſelben iſt ein tiefes Baſſin. In dieſem Baſſin ſoll Wallenſtein Geflügel gehegt haben, das darin, wie in einer Feſtung, abgeſperrt war. Man fühlt ſich in dieſem Garten nicht in der freien Natur, ſondern von der Welt abgeſchloſſen, nicht nach Außen, ſondern nach Innen gewendet. Das Böhmiſche Volk iſt für ein katholiſches Volk auffallend in ſich gekehrt und zur Reflexion geneigt. Das neue proteſtantiſche Princip fand auch gleich anfangs in Böhmen viel Theilnahme und Anklang. Bei den Böhmen war durch die höhere Empfänglichkeit für die proteſtantiſche Reflexion und wegen der eigenen Gewißheit, die ſich daraus erzeugt, auch das Intereſſe am Staat vor dem an der Kirche überwiegend. Die Slaviſchen Helden ſind von jeher mehr politiſche Helden als Glaubenshelden geweſen.

Mit Wallenſtein treten wir auf vaterländiſchen Boden, auf dem der Geiſt in ſich ging, und im Glauben die

Gewißheit ſeiner ſelbſt erfaßte, als auf den Schauplatz des großen Kampfs um Glaubens- und Gewiſſensfreiheit. Die Böhmiſchen Wälder waren ſchon einmal der Schauplatz der Thaten Karl Moor's, aber noch ohne hiſtoriſches Intereſſe, vielmehr nahm der Dichter den hiſtoriſchen Stoff der folgenden Stücke aus der Italieniſchen und Spaniſchen Geſchichte, an die er durch den Inhalt ſeines damaligen Vorwurfs gewieſen war. Im Don Karlos ging noch alles auf altkatholiſchem Boden vor, das neue proteſtantiſche Princip zeigte ſich blos in der Ferne. Erſt nachdem es zum wirklichen Kampf auf Tod und Leben erſtarkt war, führt uns der Dichter auf den Kampfplatz ſelbſt, in die Heimath. —

Wallenſtein's mächtiger Geiſt, ſagt Tieck, trat unter die Tugendgeſpenſter des Tags. Der Deutſche vernahm wieder, was ſeine herrliche Sprache vermöge, welchen mächtigen Klang, welche Geſinnungen, welche Geſtalten ein echter Dichter wieder hervorgerufen habe. Dieſes tiefſinnige, reiche Werk iſt als ein Denkmal für alle Zeiten hingeſtellt, auf welches Deutſchland ſtolz ſeyn darf, und ein Nationalgefühl, einheimiſche Geſinnung und großer Sinn ſtrahlt uns aus dieſem reinen Spiegel entgegen, um zu wiſſen, was wir ſind und was wir waren. — Es war eine glückliche Wahl, daß Schiller einen ſo wichtigen Gegenſtand aus der Deutſchen Geſchichte nahm, die hiſtoriſche Tragödie kann keinen edleren und poetiſcheren Anhalt finden, als das eigene Vaterland.

Tieck gilt dafür, daß er unſerem Dichter eben nicht hold iſt, aber läßt ihm hier doch alle Gerechtigkeit und Anerkennung

widerfahren. Es iſt deshalb wohl zu viel behauptet, wenn Hegel ſagt: „Bei uns Deutſchen iſt ſeit der Tieckiſchen Zeit her ein gewiſſer Trotz gegen das Publicum Mode geworden. Der Deutſche Autor will ſich ſeiner beſondern Individualität nach ausſprechen, nicht aber dem Hörer und Zuſchauer ſeine Sache genehm machen. Im Gegentheil, in ſeinem Deutſchen Eigenſinn muß jeder was Anderes haben als der Andere, um ſich als Original zu zeigen. So ſind z. B. Tieck und die Herren Schlegel's, die, in ihrer ironiſchen Abſichtlichkeit, der Gemüther und Geiſter ihrer Nation und ihrer Zeit nicht mächtig werden konnten, hauptſächlich gegen Schiller los gezogen, weil er für uns Deutſche den rechten Ton getroffen hatte, und am populärſten geworden war."

Tieck wünſcht, daß Schiller ſich hätte entſchließen können und ſein Enthuſiasmus ihm den Muth gegeben, uns ſtatt des Wallenſtein, in verſchiedenen Stücken den unglückſeligen Krieg jener furchtbaren dreißig Jahre hin zu malen. Er hätte alsdann ſeiner Nation etwas Aehnliches gegeben, wie Shakespeare für alle Zeiten ſeinen Engländern hinterlaſſen hat. Denn gehe in einem Dichter die Geſammtheit einer großen Geſchichtsbegebenheit auf, ſo werde er um ſo größer und um ſo poetiſcher ſeyn, je näher er ſich der Wahrheit halte, ſein Werk werde um ſo vollendeter ausfallen, je weniger er ſtörende, ſpröde Beſtandtheile wegzuwerfen brauche; er fühle ſich ſelbſt als den Genius der Geſchichte, und die Dichtkunſt könne ſchwerlich glänzender auftreten, als wenn ſie auf dieſe Weiſe eins werde mit der wahren Wirklichkeit. Dieſe Wege habe, außer dem großen Shakespeare, noch kein anderer Dichter wieder finden können. Der Deutſche

konnte freilich nicht mit jenem Glück ſchließen, welches Richard III. nach ungeheuerm Elend in der letzten Scene ſo erfreulich und beruhigend endigt, oder ſich, wie in Heinrich VIII. in eine prophetiſche Rede von den Segnungen des Friedens, der Ruhe und des Heils unter der Regierung der Eliſabeth ergießt. Jener Deutſche Krieg verwüſte alle Provinzen, häufe Elend auf Elend, auf keiner Seite ſtehe das Recht rein und klar, den Eingriffen des Kaiſers ſtellen ſich die ſchlimmſten Grundſätze entgegen, Abenteurer benutzen die Stimmung und das Unglück, fremde Fürſten ſollen Heil und Rettung bringen, da die einheimiſchen in Schwäche und Widerſpruch keine feſten Entſchlüſſe faſſen können. Gegen Tilly's kalte Grauſamkeit und Wallenſtein's dunkles Gemüth hebe ſich Guſtav's Erſcheinung leuchtend hervor, aber auch dieſe fallen, und ſchlimmer als ſchlimm hauſen nun Feldherren auf Feldherren eigenmächtig, bis die allgemeine Ohnmacht einen Frieden erzwinge, der zugleich, wie ein offenes Grab, alle bis dahin friſche Kraft Deutſchlands, alles regere Leben, ja alle Hoffnung verſchlinge, und dem jene finſtere Zeit des Stillſtandes, der Lähmung folgen müſſe, die erſt wieder durch Friedrich und noch ſpäter zum Erwachen habe aufgerüttelt werden können. Dieſe bittere Wehmuth hätte durch alle Begebenheiten des großen Gedichts hindurch tönen müſſen. Die Noth des Vaterlandes, der Untergang der Völker, das Brechen der Kräfte in Fürſt und Unterthan, die Hoffnung, das Heil, das von Fremden kam, und ſich in Uebermuth und Drangſal verwandeln mußten, der Glanz einzelner Erſcheinungen, welche alle die finſtere Nacht verſchlang: dieß alles, wenn es gelang, bildete ein vaterländiſches großes Gedicht, während

Schiller es vorzog, den Untergang Wallenſtein's abgeſondert herauszuheben. Wie ſehr er die ganze Zeit gekannt, und welche Studien er gemacht, beweiſe das Stück ſelbſt und außerdem ſein dreißigjähriger Krieg. Auch zeige das Schauſpiel, wie Schiller es gefühlt, daß dieſe abgetrennte Begebenheit kaum verſtändlich und intereſſant, auch nicht groß und tragiſch genug ſey, um ſich der Dichtkunſt als eine vollſtändige zu bieten. Man ſehe wenigſtens deutlich den Kampf des Dichters, in welcher Anſtrengung er mit ſeinem Gegenſtand ringe, wie er alle Kräfte aufbieten müſſe, um ihn zu bezwingen, und es am Ende doch wohl zweifelhaft bleibe, ob der Held oder der Dichter erliege.

Vieles von dem, was Tieck wünſcht und verlangt, findet ſich bei Schiller wirklich; daß er den Wallenſtein abgeſondert heraushebt, hat ſeinen Grund wohl darin, daß in ihm ſich die ganze Zeit individualiſirt zeigt. Die Eigenmacht und Willkür auf Koſten des Allgemeinen, die Ohnmacht des Ganzen, die Noth des Vaterlands, das Brechen der Kräfte in Fürſt und Unterthan, alles das iſt Wallenſtein's dunkles Gemüth und Pathos. Schiller ſtellt uns nicht ſowohl die Geſchichte des Kriegs ſelbſt vor Augen, als die Folgen, die er nach ſich zog, Eigenmacht und Willkür, als Entfremdung der Einzelnen von den ſubſtanziellen Intereſſen des Lebens. So ſehr hatte der Krieg alles nivellirt, daß ein Einzelner den Gedanken faſſen, ja es wagen konnte, dem Staate, dem er dient, und ſeinem Kaiſer, welchem er Pflicht und Treue ſchuldig iſt, feindlich zu begegnen.

Der dreißigjährige Krieg war ein politiſcher Glaubenskrieg, ein Kampf der alten und der neuen Kirche, des

alten und neuen Staats. Der Menſch wurde mit der Forderung der Denk- und Gewiſſensfreiheit auf ſich ſelbſt geſtellt, und kann, ſeiner ſelbſt gewiß, ſich in Allem auf ſich ſelbſt beziehen. Um aber in der Welt etwas zu werden und zu ſeyn, muß er ſich bilden und befähigen, muß ſein Selbſt abarbeiten, um ſich in der Welt geltend zu machen. Er befriedigt ſich auch in der Welt, im Dienſt des Allgemeinen; es kann ihm jedoch mehr um ſeine Befriedigung, als um das Allgemeine, den Staat ſelbſt, zu thun ſeyn. Der Staat, das Allgemeine und Subſtanzielle wird alsdann, anſtatt Zweck blos Mittel ſeiner Befriedigung. Der Staat, das Sittliche befriedigt ihn nicht, ſondern was im Staat Gegenſtand des Begehrens iſt, Macht und Reichthum. Je mehr er ſich geltend macht, je höher er ſteigt, um ſo mehr gewinnt er an dieſen Mitteln. Wenn er ſich ſelbſt zum Zweck macht, indifferent und gleichgültig gegen das Allgemeine iſt, kann er mit ſolchen Mitteln in Händen demſelben höchſt gefährlich werden.

Das iſt die Stellung Wallenſtein's in der Welt und im Leben. Er hat kein ſubſtanzielles Intereſſe am Allgemeinen ſelbſt, ſondern macht daſſelbe zum Mittel ſeines Intereſſes, und damit ſeiner Hab- und Herrſchſucht. Das Pathos der früheren Stücke, das natürliche Selbſt tritt deshalb wieder hervor, aber nicht abſtract der Wirklichkeit entgegen, ſondern in der Wirklichkeit. Aus dieſem Gegenſatz des ſubjectiven Intereſſes und der Willkür gegen das Subſtanzielle und Allgemeine iſt deshalb Wallenſtein's Charakter und das Verhältniß der übrigen handelnden Perſonen zu ihm näher abzuleiten.

Der Gegenſatz gegen das Allgemeine bringt es mit

ſich, daß ſowohl Perſonen auftreten müſſen, die im Dienſte des Staates ihre Pflicht kennen und ihre ſubſtanzielle Geſinnung bewahren, als auch Perſonen, die blos ihr beſonderes Intereſſe bezweckend es mit dem Wallenſtein gegen Kaiſer und Reich halten. Schiller ſagt von der Perſönlichkeit Wallenſtein's: „Der hiſtoriſche Wallenſtein war nicht groß, der poetiſche ſollte es nicht ſeyn. Wallenſtein in der Geſchichte hatte die Präſumtion für ſich, ein großer Feldherr zu ſeyn, weil er glücklich, gewaltig und keck war; er war aber mehr ein Abgott der Soldateſca, gegen die er ſplendid und königlich freigebig war, und welche er auf Koſten der ganzen Welt in Anſehn erhielt. In ſeinem Betragen war er ſchwankend und unentſchloſſen, in ſeinen Plänen phantaſtiſch und excentriſch, und in der letzten Handlung ſeines Lebens, der Verſchwörung gegen den Kaiſer, ſchwach, unbeſtimmt, ja ſogar ungeſchickt. Was an ihm groß erſcheinen, aber nur ſcheinen konnte, war das Rohe und Ungeheure, alſo gerade das, was ihn zum tragiſchen Helden ſchlecht qualificirte. Dieſes mußte ich ihm nehmen, und durch den Ideenſchwung, den ich ihm dafür gab, hoffe ich, ihn entſchädigt zu haben." Wallenſtein erſcheint als der Allmächtige in Mitten ſeiner Generale, ohne den ſie ruinirt wären; er würde, wenn er könnte, Land und Leute an die Soldaten ſchenken. Er iſt nicht blos ihr Generaliſſimus, ſondern Generale und Soldaten ſchauen in ihm das Ideal ihres Glückes an. Aber dieſes Glück iſt die Urſache, warum man ihm am Hofe mißtraut, und iſt auch der Grund, warum ſich die Generale in Pilſen nicht alle um ihn verſammelt haben. Seine Gemahlin bringt ihm die Nachricht, daß man ihn wegen verwegner

Ueberſchreitung der anvertrauten Vollmacht und freventlicher Verhöhnung höchſter, kaiſerlicher Befehle wieder abſetzen wolle. Ehe das zum zweiten Mal geſchehen ſoll, ehe ſie ihn abermals von der Höhe ſeines Glücks herabſtürzen ſollen, will er nothgezwungen handeln. Wallenſtein kann von ſeinem Glück nicht laſſen, und weil er ſein Glück im Dienſte des Staats gemacht hat, vom Staate nicht. In Thekla's Anblick verloren, will er ſie zum Pfande größeren Glücks nehmen, und will den Kranz des kriegeriſchen Lebens um ihre ſchöne Stirn flechten. Wallenſtein hat die Groß-Vater-Sucht, er hat, während Thekla im Stift war, im Felde geſorgt, „ſie groß zu machen.“ Er findet ſein Glück nicht in ſeiner Tochter, ſondern in der Tochter mit königlichem Schmuck, er möchte ihr das höchſte irdiſche Glück, eine Königskrone, gewinnen. Darnach ſtrebt er mit den Mitteln der Macht und des Reichthums, er fühlt ſeine Macht, und freut ſich, ſie zu kennen, ob er ſie gebrauchen werde, weiß keiner und weiß er ſelbſt nicht. Er weiß aber, daß er mächtig iſt, daß er ſich unentbehrlich gemacht hat, weil man ihn wieder in ſeine Stelle hat einſetzen müſſen; aber die bittere Kränkung ſeiner Ehre empfindet er noch immer. Wallenſtein iſt, obwohl ehr- und herrſchſüchtig, wie Herzog Alba, doch kein Glaubenshelb, ſondern ein politiſcher, ſteht ſeinem Kaiſer nicht zur Seite, ſondern demſelben gegenüber. Er iſt wie die früheren Helden des Ehrgeizes, weltverſtändig und klug, und täuſcht die Menſchen, da er ohne Intriguen ſeinen Zweck nicht erreichen kann. Er intriguirt ſowohl gegen den Kaiſer, indem er die Generale auf ſeine Seite ziehen will, und gegen dieſe, als auch gegen den Feind, mit dem er unterhandelt, welcher ihm bei ſeinen Plänen be-

hülflich seyn soll. Die Intrigue ist ein Beweis, wie sehr er empfindet, daß in der Armee noch Treue gegen den Kaiser ist, und der Umstand, daß mehre Generale auf seine Einladung nicht nach Pilsen kommen, erinnert ihn daran, daß er in des Kaisers Diensten steht. Indem er empfindet, daß seine subjective Gesinnung nicht die substanzielle des Heers ist, ohne welches er seine Pläne nicht ausführen kann, macht ihn das unschlüssig. Obwohl die Umstände günstig, die Häupter des Heeres um ihn versammelt sind, und seine Freunde ihn drängen, daß er nicht das Aeußerste erwarten solle, antwortet er: es gezieme sich, ehe man das Aeußerste beschließe, und die Zeit sey noch nicht da. Wann sie kommen wird, das will er in den Sternen lesen; er weiß nur soviel, daß er nicht nachgeben will. Den Kaiser, sagt er, habe er groß gemacht, als treuer Fürstenknecht der Völker Fluch auf sich geladen, und den Krieg die Fürsten zahlen lassen. Dafür haben diese ihn abgesetzt. Seitdem hat er vom Reiche anders denken lernen. Er will den Stab, den er vom Kaiser hat, nun zum Heil des Ganzen führen, als des Reiches Feldherr, nicht mehr zur Vergrößerung des Einen. So trennt er Kaiser und Reich, wohl wissend, daß die particuläre Macht stärker ist, als die allgemeine Staatsmacht, die Fürsten mächtiger sind als der Kaiser. Hat er doch ihre Macht an sich selbst erfahren! Und ist er nicht selbst eine particuläre Macht, die dem Kaiser Bedingungen hat vorschreiben können? Damit haben sich Kaiser und Reich viel vergeben, daß sie mit Wallenstein, einem Einzelnen, contrahirt, und ihn gleichsam in seiner Particularität und Selbstständigkeit anerkannt haben. Ein solches selbstständiges Individuum

hat den Schein des Rechts für ſich, indem es ſeine Willkür geltend macht, es wird dem Staate läſtig, und Wallenſtein merkt recht wohl, daß man es müde iſt, die Macht in ſeiner Hand zu wiſſen.

Wallenſtein iſt nicht blos der Fortuna Kind, wie die übrigen Generale und Soldaten, ſondern der Genius, der das Glück auch feſſelt. Er iſt nicht blos glücklich, ſondern hat auch das Glück vieler Menſchen in Händen, die ihm ihr Glück verdanken. „Ja," ruft Max aus, „er muß immer geben und beglücken." Er bedarf zur Ausführung ſeiner Pläne der Untergebenen, der Freunde und Vertrauten, die ihn deshalb zur That und Handlung zu beſtimmen ſuchen. Illo iſt ein ſolcher Freund, der es auf ſich nimmt, die Generale weltverſtändig zu täuſchen, und ſie dem Wallenſtein zu gewinnen. Er macht die Gelegenheit, bereitet die Umſtände vor, und will den Feldherrn zur That gleichſam zwingen. Er meint, wenn er nur die Nothwendigkeit herbeigeführet habe, werde er ihn ſchon zum Entſchluſſe bringen. Illo iſt, im Unterſchied von Wallenſtein, der ſeiner ſelbſt gewiſſe irdiſche Verſtand, der das Nächſte mit dem Nächſten klug verbindet, aber nichts davon ahnt, was geheimnißvoll in den Tiefen der Natur vorgeht. Terzky iſt nicht ſo ſicher als Illo, denn er glaubt noch an die Macht ſubſtanzieller Geſinnung in der Armee, an ihre Pflicht und Treue, darum iſt er auch nicht ſo weltverſtändig und klug, er ſcheint, weil er nicht ſo irdiſch ſicher iſt, an die Sterne zu glauben. Illo iſt mißtrauiſch gegen den Piccolomini, und durchſchaut deſſen Verhältniß zum Wallenſtein, während Terzky nichts davon merkt. Terzky vertraut, der Sicherheit und Gewißheit entbehrend, ſeiner Frau, die ihn überſieht. Aber

Beide, Illo und Terzky, ſind Freunde Wallenſtein's, die aus Liebe zu ihm thun, was ſie thun. Es iſt hiſtoriſch, daß Terzky ſagte, er wolle nicht blos Leib und Leben für den Wallenſtein laſſen, ſondern auch mit ihm zur Hölle fahren. Terzky war Erbjägermeiſter von Böhmen, ein alter Freund und Liebling Wallenſtein's, und war Proteſtant; ſeine Gemahlin war Maximiliane Gräfin von Harrach, die Schweſter der zweiten Gemahlin Wallenſtein's.

Iſolan und Buttler lieben den Wallenſtein blos um ihretwillen, und ſind unter den Feldoberſten die Repräſentanten deſſen, was man unter ihm und durch ihn werden kann. Sie lieben nicht den Wallenſtein ſelbſt, wie Illo und Terzky, ſondern lieben an ihm, was er gewähren kann, Macht und Reichthum, und ſo iſt denn der eine, Iſolani, habſüchtig, und der andere, Buttler ehrſüchtig. Beide fühlen ſich von Wallenſtein in Allem und Jedem abhängig, und ſind in ihren Neigungen entgegengeſetzt. Iſolani iſt verſchwenderiſch und giebt nicht viel auf Ehre, Buttler iſt ehrgeizig, und ſpart, was er im Dienſt erworben hat, um es dem Feldherrn zu ſchenken. Beide haben die Neigungen, die Wallenſtein in ſich vereinigt, dieſer ſorgt für ſie, er will den Iſolan zum ordentlichen Manne machen, und hat den Buttler nach Verdienſt geehrt. Buttler iſt ehrenfeſt, aber weil nur um ſeinetwillen, blos ſo lange, als ihn nichts in ſeiner Laufbahn hemmt. Wer ihn darin hindert, wird ſein Feind, er rächt ſich an ihm, und wenn's der Feldherr ſelbſt wäre. Buttler kann aus Ehrſucht wie dieſer, auf Koſten der Ehre, zum Rächer an der Ehre, zum Verräther werden.

Viele von den Feldoberſten ſind des Kaiſers Gene-

rale ſo lange, als es dem Wallenſtein beliebt, Generaliſſimus der Kaiſerlichen Armee zu bleiben, und des Friedländer's Officiere, ſobald es ihm gefallen wird, ſein eigener Herr zu ſeyn. Aber die Armee iſt des Kaiſers, nicht des Feldherrn, der ſie blos commandirt; das Pflichtgefühl des Heers tritt deshalb als Treue und Gehorſam den Plänen Wallenſtein's entgegen. Der Repräſentant dieſer Geſinnung in der Armee iſt Octavio Piccolomini, Wallenſtein's alter Freund und Waffenbruder. Schiller ſagt von ihm: „Es lag weder in meiner Abſicht, noch in den Worten meines Textes, daß ſich Octavio Piccolomini als einen ſo ſchlimmen Mann, als einen Buben darſtellen ſollte. In meinem Stück iſt er das nie, er iſt ſogar ein ziemlich rechtlicher Mann, nach dem Weltbegriffe, und die Schändlichkeit, die er begeht, ſehen wir auf jedem Welttheater von Perſonen wiederholt, die ſo wie er von Recht und Pflicht ſtrenge Begriffe haben. Er wählt zwar ein ſchlechtes Mittel, aber verfolgt einen guten Zweck, will den Staat retten und dem Kaiſer dienen, den er nächſt Gott als den höchſten Gegenſtand aller Pflichten betrachtet. Er verräth einen Freund, der ihm vertraut, aber dieſer Freund iſt ein Verräther ſeines Kaiſers und in ſeinen Augen ein Unſinniger.“ Der Dichter, ſagte man, gab dem Octavio außer der unerſchütterlichen Anhänglichkeit an ſeinen rechtmäßigen Herrn Liebe zu ſeinem Sohn, Verſtand, Klugheit, Mäßigung und Menſchenkenntniß. Nur eines fehlte ihm, ein offenes, gerades Benehmen, und durch dieſen Mangel würde er uns beinahe verhaßt. Er entwaffnete Wallenſtein's Verbrechen, aber mit heimtückiſcher Liſt. Müßte man ſchon billigen, daß er als ein Patriot Wallenſtein's Entwürfe vereitelte, ſo zweifelte man

doch, ob reine Vaterlandsliebe ihn dazu triebe, oder ob nicht vielmehr Ehrgeiz das verborgene Motiv wäre. Er hat ſich nämlich ſein ganzes Leben hindurch gequält, ſein altes Grafenhaus zu fürſten. Mit Wallenſtein und Piccolomini hat es „ſein eigenes Bewenden.“ Beide ſind Freunde durch den Zuſammenhang der Natur, indem ſie dieſelbe Nativität haben. Der Glaube an die Natur und damit die Nothwendigkeit, das Schickſal hat dem Wallenſtein den Freund gegeben. Sein unmittelbarer Glaube bringt es mit ſich, daß er ihn nicht prüft, und ſo wird das Verhältniß zwiſchen beiden ein ungleiches. Auf der einen Seite iſt Glaube und Vertrauen, auf der andern der Erkenntniß wegen Mißtrauen. Wallenſtein glaubt an Piccolomini unmittelbar und vertraut ihm; da aber ſein Vertrauen Treuloſigkeit der Geſinnung zeigt, fängt Octavio an, ihm zu mißtrauen. Wegen der Ungleichheit der Freundſchaft iſt auch ihre Geſinnung ungleich — wie Wallenſtein gegen den Kaiſer, ſo iſt Piccolomini für denſelben geſtimmt, und dieß bringt die Freundſchaft in Colliſion. Was die Freunde trennt, iſt die ſubſtanzielle Geſinnung des Rechts und der Pflicht; Piccolomini lügelt nicht, iſt ein Freund der hergebrachten Ordnung und ein Feind aller Willkür, weßhalb auch Queſtenberg ihm vertraut. Er hat von dieſem den Kaiſerlichen Brief in Händen, wodurch Wallenſtein geächtet und verurtheilt, und ihm ſelbſt das Commando interimiſtiſch übertragen wird. Er will aber davon eher keinen Gebrauch machen, bis Wallenſtein einen Schritt thut, wodurch er ſeinen Hochverrath unwiderleglich an den Tag legt, und welcher ihn verdammt.

Max, ſagt man, iſt ein Bild jugendlicher Kraft und

Heldenmuthes, der für alles glüht, was groß, schön und gut ist; er liebt mit gleichem Feuer die Geliebte und den Freund. Max hängt unerschütterlich fest an Recht und Pflicht; damit er nicht gegen sein Gewissen handle, reißt er sich blutend von jedem Glücke los, und zertrümmert selbst die kaum empfundene Seligkeit; Max glaubt an Wallenstein und schaut, wie die anderen Generale, ebenfalls in ihm sein Ideal und ganzes Glück an. Aber sein Glück ist ein anderes, als das blos äußere des Reichthums und der Macht — es ist das Glück der Liebe, welches ihn an den Feldherrn fesselt, nicht das äußere Band der Hab- oder Ehrsucht. In dem Namen Wallenstein solle ihm blühen jedes Glück und jede schöne Hoffnung, das Schicksal hat ihn an diesen Namen wie in einen Zauberring gebannt; deshalb wünscht er, wie Wallenstein, den Frieden. Was kann doch der Krieg, das Lager seinem Herzen, dem lechzenden gewähren? Auch ist den Frieden wollen, ja ein edler Zweck. Ehe sie über Wallenstein's Fall frohlocken sollen, will Max sein Blut tropfenweise für denselben verspritzen. Max ist edel und denkt auch edel von andern, er kann sich nicht vorstellen, daß Wallenstein beabsichtige, die Armee dem Feinde zuzuführen. Er muß dieß „Pfaffenmährchen," wie er's nennt, aber aus dem Munde des eigenen Vaters hören, und wird an diesem gleichfalls irre, als er nicht mehr zweifeln kann. Max empfindet es schmerzlich, daß sein Vater mehr verständig, als nach dem Herzen urtheilt, daß er dem Vertrauen seines Freundes nicht mit Aufrichtigkeit entgegen kam. Er kann es nicht fassen, daß man sich im Leben nicht immer so kinderrein soll erhalten können, als es die innere Stimme fordert. Max kennt noch keine Entzweiung

des Verſtandes mit dem Herzen; des Vaters Urtheil, ſagt er, kann irren, aber nicht mein Herz. Da dieß voll Liebe und ſubſtanzieller Geſinnung iſt, erhebt er, das Kind des Lagers, ſein Herz aus dem Gedränge der Welt zur göttlichen Liebe in der Gemeinde und der Kirche. In die Anſchauung der Mutter Gottes verloren, wird ihm die Andacht klar, und ſeine Liebe. Max iſt der einzige in Mitten aller Indifferenz gegen den Glauben, welcher glaubt.

Wallenſtein's Tochter aus der zweiten Ehe hieß eigentlich Marie Eliſabeth, und war nachher mit dem Grafen von Kaunitz vermählt. Thekla iſt ganz und gar ein Geſchöpf der dichteriſchen Phantaſie. Von allen Schillerſchen weiblichen Charakteren, ſagt Tieck, ſpricht ſich in ihr der hohe Rauſch der Liebe am edelſten aus. Wie Max ein Kind des Lagers iſt, und im Kriege auferwachſen, iſt Thekla im Stifte und im Lande des Friedens auferzogen worden. Von Jugend auf hatte ſie die Empfindung, daß ſie beſtimmt ſey, ſich leidend ihrem Vater, dem mächtigen Wallenſtein zu opfern. Mit Marens Ankunft aus dem Lager lernt ſie aber eine andere Empfindung kennen. Ins Lager zurückgekehrt, ſieht ſie viel Neues, Unerhörtes, aber alles muß doch den Wundern des aſtrologiſchen Thurms weichen. Ein holder, freundlicher Gedanke iſt es ihr, daß der Liebe Kranz aus funkelnden Geſtirnen geflochten worden, noch ehe ſie waren. Darum will auch ſie ſich zu dieſem Glauben bekennen; aber ſie hat denſelben nicht wirklich und unmittelbar, weil ſie ſich erſt zu ihm entſchließen will. Unmittelbar glaubt ſie an ihre Liebe. Thekla iſt in der Liebe ihrer gewiß, dieſe giebt ihr deshalb den Muth, alle Hinderniſſe zu beſiegen. Indem ſie Wallenſtein's Tochter, die ſtolze

Tochter ſeines Glücks iſt, ſoll ihr Schickſal ſeyn, ſich in den Willen des ſtrengen Vaters zu fügen. Aber ihr Schickſal iſt ihr Herz, das ihr den gezeigt, welchem ſie ſich opfern ſoll: der Zug des Herzens, ſagt ſie, iſt des Schickſals Stimme, weshalb ſie allein ihrer Liebe vertraut.

Schiller urtheilt über die Gräfin: „Meiner Gräfin Terzky möchte etwas zuviel geſchehen, wenn man Tücke und Schadenfreude zu den Hauptzügen ihres Charakters machte. Sie ſtrebt mit Geiſt, Kraft und einem beſtimmten Willen zu einem großen Zweck, iſt aber freilich über die Mittel nicht verlegen. Ich nehme keine Frau aus, die auf dem politiſchen Theater, wenn ſie Charakter und Ehre genug hat, moraliſcher handelte.“ Hiſtoriſch ſoll nicht die Terzky, ſondern die Schweſter Terzky's, die Kinsky, Wallenſtein's Vertraute geweſen ſeyn, und um ſeine Plane gewußt haben. Die Terzky, Thekla's Baſe, iſt ehr- und herrſchſüchtig, wie dieſe liebemuthig iſt. Sie hat die Groß-Schweſter-Sucht, denn ſie liebt am Wallenſtein, daß er immer „groß und fürſtlich ſich beweiſe,“ ſieht und verehrt weniger in ihm den Bruder, als den künftigen Herrſcher. Sie verſteht ihn auch ohne Worte und durchſchaut ſeine Pläne, ſie intriguirt für ihn. Da ihr Ideal die Herrſchaft und der Glanz ihres Hauſes iſt, achtet ſie es nicht zu geringe, die Hand nach einer Königskrone auszuſtrecken. Aber als dieſe Hoffnung zertrümmert wird, hat ſie auch den Muth, für ihr Ideal zu ſterben.

Die übrigen Charaktere, Queſtenberg und die Generale, Buttler und Gordon, ſind gut contraſtirt. Von dem Letztern bemerkte man, daß er ſich durch ſeine gereifte Erfahrung dem Chor näherte; denn er ſtellte ſich zwiſchen Wallenſtein und Buttler, hielte jenem die Unbeſtändigkeit

des Glücks vor, und mahnte dieſen von ſeinem ſchrecklichen Vorhaben ab. Um ſo mehr ſtellte er eine choriſche Perſon dar, als er nichts zur Förderung der Handlung beitrüge, dieſe vielmehr hemmte und aufhielte. Ebenſo wenig wirkt die Herzogin. Dieſe, ſagt Tieck, erregt ſo geringe Theilnahme, iſt ſo allgemein gehalten und kommt immer und immer wieder auf ihre Sorgen und Schmerzen zu ſprechen, daß man deutlich fühlt, ſie habe den Dichter ſelbſt beängſtigt, ſo oft er ſie müßte auftreten laſſen. Tieck urtheilt überhaupt über die weiblichen Charaktere des Stücks, daß man durch das ganze Werk, trotz aller Anſtrengung und Kunſt, das Hineingezwungene und Unpaſſende derſelben empfindet. Die Gräfin Terzky iſt im Lager, die Herzogin kommt an, und die Tochter wird von dem jungen Piccolomini von ihrem friedlichen Aufenthaltsorte abgeholt. Die kluge Terzky, die den Bruder und deſſen ſtolze Pläne ziemlich kennt, im Uebermuth ſich aber noch höher verſteigt, als er ſelbſt, bildet ſich nun ein, der Feldherr ſende den jungen Oberſten deswegen hin, damit eine Leidenſchaft in ihm erwache, durch welche er ſpäter dem Empörer um ſo gewiſſer und feſter mit ſeinem Regimente verbunden ſey. Sie befördert alſo dieſe Liebe, die ſich wirklich erzeugt hat, ſie iſt die Mitwiſſerin, und veranſtaltet, daß die beiden jungen Leute ſich ſehen und ſprechen. Dieſer, mit Recht bewunderte Prachtbau dieſer Liebe, gewiſſermaaßen der Mittelpunkt des Pallaſtes, auf welchem dünnen Säulchen ruhe er in ängſtlicher Haltung! Die Terzky, die dieſen ganzen leidenſchaftlichen Theil zuſammenhalten ſoll, iſt im Grunde überflüſſig, daher ihr letztes Erſcheinen auch keine tragiſche Wirkung hervorbringen kann.

Tieck urtheilt über die Piccolomini, daß man faſt in

allen Scenen nachweiſen kann, wie es den Dichter ſelbſt gedrückt habe, ſo heterogene Stoffe zu vereinigen. Aber meiſterhaft iſt die Eröffnung im erſten, die Audienz im zweiten Act; in jedem Wort ſpricht der vollendete Meiſter; man ſieht, man glaubt alles, ja ſogar der Hintergrund des ſchon überlebten Krieges wird lebendig und überzeugend, der Zuſchauer fühlt ſich ganz in jene Zeit verſetzt. Die Tafel-Scene hat wieder einen großen Charakter: nur iſt es wohl nicht unbedingt zu billigen, daß das Gemälde, wie manches des Veroneſe, uns ſo geordnet vorgeſchoben wird, daß Schenken und Dienerſchaft als Hauptperſonen den Vordergrund füllen, und die wichtigen Charaktere verkleinert in den Hintergrund treten. Das kurze Geſpräch hält der Dichter für nothwendig, aber es will ſich nicht einfügen, es gleicht den Zeilen in Büchern mit einer Hand bezeichnet: man wird zum Aufmerken ermuntert, aber man fühlt zu ſehr die Abſicht des Dichters. Als Max Wallenſtein's Partei nimmt, dieſen rechtfertigt, unwillig, ja unartig wird gegen den gemeſſenen Queſtenberg: wie charakteriſirt da jedes Wort den jungen Soldaten, der ſeinen Feldherrn mit Liebe verehrt; wie aber die Rede auf den Frieden kommt, und er berauſcht jene ſchöne, poetiſche und berühmte Stelle declamirt — wo bleibt da jener Max, der noch eben ſo ganz anders ſprach? War er ſo geſtimmt und zwingt er ſich ſo wenig, ſeine Stimmung zu verbergen, ſo mußte er anders auftreten, oder hier anders ſprechen. Im dritten Act findet ſich die ſonderbare Scene, wo die Gräfin Terzky den Liebenden eine Zuſammenkunft veranſtaltet. Thekla erwartet ungeduldig den Freund, und weiß, daß ihm nur flüchtige Momente vergönnt ſind, und muß doch

gleich den aſtrologiſchen Thurm und deſſen Bilder umſtändlich beſchreiben. Max vertheidigt recht ſchön den Glauben an die Sterne, aber wir fühlen, daß dieß alles gezwungen herbeigeführt iſt, um uns mit dieſen Umſtänden bekannt zu machen. — Man könnte leicht noch Mehreres finden und angeben, was ſich ſchwer vereinigen ließe. Die Piccolomini ſind überhaupt nur ein vorbereitendes Stück, und ermangeln faſt aller Selbſtſtändigkeit der Handlung — ſie erhalten ihre eigentliche Bedeutung erſt im folgenden Stück. In den Piccolomini ſehen wir erſt die Umſtände ſich ketten und verſchlingen, durch die Wallenſtein beſtimmt wird, vom Kaiſer abzufallen, und die Verhältniſſe des Vaters und Sohnes zum Wallenſteinſchen Hauſe ſich entwickeln — ſie machen uns mit der Quelle der That und mit allen den Triebfedern bekannt, durch die der Ausgang des Ganzen nothwendig bedingt iſt, und erfolgen muß.

Wallenſtein's Tod.

Schiller ſchrieb zu Anfang des Jahres 1799 an Göthe, daß er nun ſeine Gedanken auf das dritte Stück gerichtet habe, und daſſelbe, wenn er in Weimar ſeyn werde, gleich anfangen könne. Es wäre zwar noch vieles zu thun, es würde aber raſcher gehn, denn die Handlung wäre beſtimmt, und lebhafte Affecte herrſchten ebenfalls. Er ſehnte ſich recht darnach, die Wallenſteinſche Maſſe los zu ſeyn, und glaubte, daß er nach Vollendung des Werks ſich als einen neuen Menſchen fühlen werde. Im Anfang März ſandte er ſchon die beiden erſten Acte an Göthe, und hoffte, daß das Stück durchbrechen werde, weil er es ſchicklicher Weiſe ſo organiſirt habe, daß es

fünf Acte erhalten könnte. Er hatte ſowohl den Anſtalten zu Wallenſtein's Ermordung eine größere Breite gegeben, als auch auf theatraliſche Bedeutſamkeit geſehen. Zwei reſolute Hauptleute, die die That vollziehen ſollten, hatte er handelnd eingeführt, wodurch Buttler höher zu ſtehen käme, und auch die Präparate zu den Mordſcenen furchtbarer würden. Die Arbeit war dadurch freilich ziemlich vermehrt worden.

Göthe nahm die beiden erſten Acte freundlich auf, und ließ ſie „in ſich walten"; er fand immer mehr, daß ſie ſich gut würden darſtellen laſſen. Unterdeſſen arbeitete Schiller an den letzten Scenen emſig fort, und wenn er auch nicht die Zeit hatte, die drei letzten Acte ſo genau auszuführen, ſo ſollten ſie doch dem Effect nach hinter den erſten nicht zurückbleiben. Er ſchrieb bald an Göthe, daß Wallenſtein nun todt und parentirt wäre, und daß er nur noch zu beſſern und zu feilen hätte. Göthe gratulirte herzlich zum Tode des theatraliſchen Helden. Schiller überſandte ihm das Ganze ſchon im März, denn es ſchien ihm nun für den theatraliſchen Zweck hinreichend ausgeführt. Er wollte höchlich zufrieden ſeyn, wenn Göthe urtheilte, daß es nun wirklich eine Tragödie wäre, die die Empfindung erfüllte, den Verſtand und die Neugierde befriedigte, welche die Schickſale aufgelöſt enthielte, und die Einheit der Hauptempfindung bewahrte. Ferner wollte er es auf Göthe's Entſcheidung ankommen laſſen, ob der vierte Act mit dem Monolog der Thekla ſchließen ſollte, welches ihm das Liebſte wäre; oder ob die richtige Auflöſung der Epiſode die nachfolgenden zwei kleineren Scenen nothwendig machen ſollten.

Göthe freute ſich nicht wenig über die Vollendung des

Wallenſtein, und wünſchte viel Glück zu der abgenöthigten Arbeit; denn er leugnete nicht, daß ihm in der letzten Zeit alle Hoffnung ihrer Vollendung zu vergehen angefangen habe. Er ſah es als etwas Unendliches, als einen großen Gewinn für ſeinen Freund an. Göthe erzählt bei Gelegenheit einer Ueberſetzung Wallenſtein's ins Engliſche: „Während der Arbeit an dieſer höchſt bedeutenden Trilogie kam ich dem Verfaſſer nicht von der Seite. Er hatte die Gabe, über das, was er vor hatte, ja ſo eben arbeitete, ſich mit Freunden beſprechen zu können. Ein wunderbares Nachgeben und Verharren lag in der Natur ſeines ewig reflectirenden Geiſtes; es ſtörte ſeine Productionen keineswegs, ſondern regelte ſie und gab ihnen Geſtalt. Brachte ich nun nach ſeiner Vollendung dieß dreifache Werk gemeinſchaftlich mit meinem Freund auf das Theater, erduldete ich die Unbillen aller Proben, die Mühſeligkeiten der ganzen Technik, den Verdruß, daß denn doch zuletzt nicht alles gehörig zur Erſcheinung gelangte; wohnte ich mancher Vorſtellung in kritiſch-dirigirender Hinſicht bei; klangen zuletzt die herrlichen Worte in des Schauſpielers individuellem, nicht immer rein correſpirendem Sprachton mir vor die Ohren; wußte ich das Gedicht auswendig: ſo wird man mir verzeihen, wenn ich ſage, daß es mir zuletzt ganz trivial und bedeutungslos ward, ſo daß ich es in vielen Jahren weder wieder ſehen, noch leſen mochte. Nun aber trat es mir auf einmal in der Sprache Shakſpeare's entgegen, die große Analogie zweier großer Dichterſeelen ging mir lebhaft auf; es war das erſte Friſche wieder, daſſelbe in einem andern, und ſo neu, daß es mich wieder mit ſeiner völligen Kraft ergriff und die innerlichſte Rührung hervorbrachte. — Ich

vernahm ihn auf's Neue in fremder Sprache eben ſo aufregend, wie er vor Jahren auf mich wirkte." Man ſoll nie Jemanden fragen, ſagt Göthe in den Geſprächen mit Eckermann, wenn man etwas ſchreiben will. Hätte Schiller mich vor ſeinem Wallenſtein gefragt, ob er ihn ſchreiben ſolle, ich hätte ihm ſicherlich abgerathen, denn ich hätte nie denken können, daß aus ſolchem Gegenſtande ein überall ſo fürtreffliches Theaterſtück wäre zu machen geweſen.

Wallenſtein erſchien am Schluß des 18. Jahrhunderts, im Jahr 1799. Cotta hatte innerhalb kurzer Zeit viertehalbtauſend Exemplare abgeſetzt, und machte ſofort Anſtalt zu einer neuen Auflage. Aber die Nachdrucker machten ihm viel zu ſchaffen. Einer in Bamberg druckte gleich den Wallenſtein nach, und in Wien hatte ein Anderer ſogar ein kaiſerliches Privilegium darüber erhalten. So kommt uns von dorther, ſagt Schiller, nie etwas Gutes, aber ſie ſtören und hindern deſto mehr. — Wallenſtein's Tod wurde zuerſt in Weimar, und einige Wochen ſpäter auch in Berlin gegeben. Die Aufführung des Stücks wurde ſehr gelobt und vom Publicum wohl aufgenommen. Ein Berliner Schmierer, ſagt Schiller, ließ ſich weitläufig in den Annalen der Preußiſchen Monarchie darüber aus und pries das Stück ſehr. Schiller ſelbſt wollte nicht gleich über die Wallenſteinſchen Stücke urtheilen, erſt wenn ſie eine Zeit lang gedruckt und durch die Welt gelaufen wären, könnte er vielleicht ein paar Worte darüber ſagen. Das Product läge ihm noch zu nahe vor dem Geſicht, er hoffte aber jedes einzelne Beſtandſtück durch die Idee des Ganzen begründen zu können. Einige Jahre nachher machte er auf den Wallenſtein das Ge-

dicht: Thekla, eine Geiſterſtimme, in welchem er, beſonders in den letzten Verſen, die verſöhnende Liebe über das Ganze ausſpricht:

„Dorten wirſt auch Du uns wieder finden,
Wann Dein Lieben unſerm Lieben gleicht;
Dort iſt auch der Vater frei von Sünden,
Den der blut'ge Mord nicht mehr erreicht.

Und er fühlt, daß ihn kein Wahn betrogen,
Als er aufwärts zu den Sternen ſah;
Denn wie Jeder wägt, wird ihm gewogen;
Wer es glaubt, dem iſt das Heil'ge nah.

Wort gehalten wird in jenen Räumen
Jedem ſchönen glaubigen Gefühl.
Wage Du zu irren und zu träumen;
Hoher Sinn liegt oft in kind'ſchem Spiel.“

Göthe vergleicht den Wallenſtein in Hinſicht der Darſtellung auf dem Theater mit ſeinem Götz; dieſen habe er zu zwei Theilen einrichten müſſen, wovon zwar der letzte theatraliſch wirkſam, aber der erſte nur als Expoſition zu betrachten wäre. Es möchte gehen, wenn man den erſten Theil des Hergangs der Sache willen blos einmal geben und ſodann blos den zweiten Theil wiederholt fortſpielen wollte. Mit dem Wallenſtein habe es ein ähnliches Verhältniß; die Piccolomini würden nicht wiederholt, aber Wallenſtein's Tod würde immerfort gerne geſehn.

„So wenig,“ ſagt Tieck, „Schillers Werke mit denen Shakſpeares Aehnlichkeit haben mögen, ſo ſind ſie doch darin trefflich und ihnen verwandt, daß ſie die Töne der Natur, die einfache Rede, die Naivetät nicht ausſchließen, ſondern auch in der Erhebung die echte Simplicität nicht verſchmähen. Dieß iſt es auch, was den Wallenſtein, ſo wenig er ſich einer ergreifenden Wirkung erfreut, national

gemacht hat, und was ihn auf den Bühnen immer als echtes Volksſchauſpiel erhalten wird.“ Tieck hebt beſonders hervor, wie Fleck es verſtanden habe, dem Gedicht eine Einheit und Vollendung zu geben, die in dieſer Rolle durchaus nichts entbehren ließ. Sein großartiges Ahnungsvermögen erklärte manche Stelle, und ſetzte ſie in ein ſo helles Licht, in welchem ſie dem Dichter vielleicht ſelbſt nicht ſo deutlich vorgeſchwebt hatte. Im erſten Monolog, gewiſſermaßen dem Mittelpunkt der ganzen Dichtung, war Fleck tief erſchütternd, indem er uns die wahrhaft tragiſche Situation des Geſpenſtiſchen in Wallenſtein's finſterem Gemüthe deutlich machte; und um ſo ſchlagender ergriffen uns die Wahrheiten, die dieſer Geiſt in ſeiner hohen Spannung auszuſagen gezwungen iſt. Es mag keine leichte Aufgabe ſeyn, die Rolle des Wallenſtein genügend und als ein Ganzes darzuſtellen, alle ſcheinbaren Widerſprüche zu verſchmelzen, das Wunderbare mit dem Gewöhnlichen, den Aſtrologen mit dem Feldherrn, den Fühlenden, ſich Mittheilenden mit dem einſamen, zurückſtoßenden Grübler zu vereinigen. Am ſchwerſten wird es immer, den Aſtrologen mit ſeinem Wunderglauben, mit der Lehre, die er bei jeder, zuweilen unpaſſenden Gelegenheit leidenſchaftlich predigt, zu einer wahrhaften und überzeugenden Anſchauung zu bringen. Die Sonderbarkeit war es gerade, welche Fleck aufgriff, um ſie zum Vorherrſchenden im Charakter des Helden zu machen. So wie derſelbe auftrat, war es dem Zuſchauer, als gehe eine unſichtbare, ſchützende Macht mit ihm; in jedem Wort berief ſich der tiefſinnige, ſtolze Mann auf eine überirdiſche Herrlichkeit, die ihm nur allein zu Theil geworden war; ſo ſprach er ernſthaft und wahr: nur zu ſich ſelbſt, zu jedem Andern

ließ er ſich herab, und ſchaute auch während des Geſprächs mit jenem in ſeine Träume hinein. So fühlte man, daß der ſo mannichfach, ſo wunderlich verſtrickte Feldherr wie in einem großen, ſchauerlichen Wahnſinn lebe, und ſo oft er die Stimme erhob, um wirklich über die Sterne und ihre Wirkung zu ſprechen, erfaßte uns ein geheimnißvolles Grauen, denn gerade dieſe ſcheinbare Weisheit ſtand mit der Wirklichkeit und ihren Forderungen in einem zu grellen Contraſte. Dadurch erhielt alles Wahrheit und tragiſche Tiefe, ſelbſt Manches, wo es dem Leſer dünken möchte, als habe der Dichter ſeinem poetiſchen Gelüſte zu ſehr nachgegeben. In der Scene, in welcher Wallenſtein ſein Vertrauen zu Octavio rechtfertigen will, und endlich dem Terzky und Illo jenen Traum erzählt, wie er ein Pfand vom Schickſal bekommen habe, und wie dieſe ſcheinbare Wunderbegebenheit natürlich die ganz proſaiſch Geſinnten nicht überzeugt — iſt es eine erhabene Ironie des Dichters, die uns Fleck ſo fühlbar machte, daß der Zuſchauer erblaßte. — Wenn Fleck's Wallenſtein nur zu Zeiten von der Traumhöhe einbrechend herabſank, um ganz Menſch zu werden, wie in den Scenen mit Max, in ſeinen Klagen über Octavio, am Schluß und nachdem er ohne Wirkung die Armee angeredet hat, ſo war die Erſchütterung in der That ſo ſtark und ergreifend, daß es ſchwer iſt, Worte dafür zu finden!

Es iſt gewiß ſchwierig, einen Helden darzuſtellen, der nichts thut, ſondern immer nur davon redet, was geſchehen ſoll, alſo die Unbeſtimmtheit ſelbſt zur Anſchauung zu bringen, was Manchem gar leicht dünken mag. Wallenſtein iſt ein Held, deſſen Thatkraft ſich bewieſen hat, den wir ſchon kennen. Indem er nicht handelt, muß we-

nigſtens die Möglichkeit, daß er handeln kann, vor Augen geſtellt werden, wenn er nicht ganz charakterlos erſcheinen ſoll. Es iſt darum richtig, daß Fleck die Unbeſtimmtheit in das Ahnen und Schauen verlegt hat. Wallenſtein's Unbeſtimmtheit iſt nicht die gemeine, blos von Außen abhangende, ſondern welche die Außenwelt nach Umſtänden beſtimmen kann. Obwohl er nicht handelt, muß ſeine Perſönlichkeit doch allſeitig ſcharf hervortreten und nur in ſich bedingt erſcheinen.

Vor geraumer Zeit ſtand eine Anzeige, v. d. H. unterzeichnet, in der Berliner Zeitung: „Wallenſtein im ſiebzehnten Jahrhundert auf dem Berliner Rathhaus aufgeführt," aus welcher ich mir erlaube, hier Einiges anzuführen. Es heißt darin: „Daß der gewaltige Kriegsfürſt Wallenſtein bald nach ſeinem tragiſchen Ende ſchon über die Schaubühne im Berliner Rathhaus gegangen, iſt auch in Bezug auf Schiller's größte und wahrhaft nationale Tragödie von Bedeutung; um ſo mehr, als Schiller von dieſem, wohl niemals gedruckten Stück ſchwerlich irgend Kunde hatte, und doch manche Züge darin merkwürdig an ſeine Dichtung erinnern. Es iſt in der Art der damaligen Haupt- und Staatsactionen, und faßte das Ganze in eine Darſtellung zuſammen, wie Schiller zuletzt ſelber auch ſeine Dilogie in eins zuſammenziehen mußte. Die Verknüpfung einer Liebesgeſchichte in des Helden und Vaters grauenvolles Verhängniß hat der unbekannte Bühnendichter auch damals ſchon gefunden, und nur in umgekehrtem Verhältniſſe von Thekla und Max ſind hier zwei Söhne Wallenſtein's mit einer Tochter des Herzogs Bernhard von Weimar und einer Kammerjungfer in Liebesaffaire." Auch manche ſonſtige Anordnung und Benu-

tung der Geſchichte zeigt ſich gemeinſam, und lag freilich nahe.

Urkunde von der Aufführung dieſes Trauerſpiels hier auf dem Rathhauſe iſt ein gedruckter Schauſpielzettel, welcher zugleich den Inhalt des ganzen Stückes giebt, ohne zu befürchten, daß es die Theilnahme ſchwächen werde. Wir erfahren dadurch glücklicherweiſe noch die ganze Einrichtung deſſelben, und der Zettel verdient alſo hier vollſtändige Mittheilung. Er findet ſich in einer handſchriftlichen hiſtoriſch-politiſchen Kosmographie, welche Kosmus von Simmern aus Kolberg (1581—1650), kaiſerlicher Hof-Fiskal in Breslau (bis 1620), „einzig und allein wegen Verhütung des Müßiggangs" in vierzehn Folianten zuſammenſchrieb, worin auch Brandenburg, nächſt Pommern ſeine gehörige Stelle einnimmt. Eine Abſchrift dieſes letzten Theils zu Stettin (Baltiſche Studien, neueſtes Heft) enthält nun folgenden gedruckten Zettel, vielleicht den älteſten noch übrigen ſeiner Art: „Montags den 8. September ſoll denen reſpective hochgeneigten Liebhabern der Teutſchen Schauſpiele zu ſonderbarem Wohlgefallen präſentiret werden die Welt-bekannte Hiſtorie von dem tyranniſchen General Wallenſtein. Perſonen: 1) Ferdinandus I., Römiſcher Kaiſer. 2) Ferdinandus II., König von Ungarn. 3) Mattias Gallas. 4) Graf Queſtenberg, Kaiſerl. Generale. 5) Albertus Wallenſtein, Hertzog von Friedland, Sagan und Meklenburg. 6) Deſſen Gemahlin. 7) Friedrich. 8) Albertus, Ihre Söhne. 9) Iſabelle, Cammer-Jfr. bey Wallenſt. Gemahlin. 10) Hertzog von Weymar. 11) Aemilia, deſſen Tochter. 12) Graf von Arnheim. 13) Terzki, 14) Kinski, Böhmiſche Grafen. 15) Illaw, Wallenſteins Marſchall. 16) Obriſter

Leßle, 17) Obriſter Gordon, 18) Cap. Buttler, ſo den Wallenſtein und ſeine Creaturen tödten. 19) Neuman, Wallenſt. poſſirl. Rittmeiſter. 20) Der Koch. 21) Ein voller — beſoffener Reuter. 22) Ein Page. 23, 24) Die Henker."

„Summariſcher Inhalt. Act I. Sc. 1. Der Kayſer rüſtet ſich wider Wallenſtein, weil er von ſeinem Generalat nicht abweichen will, zum Kriege; befiehlet ſowohl dem Gallas eine Armee wider ihn aufzubringen, als auch den Queſtenberg nach Ungarn zu ſchicken, um etliche Hülfsvölker herzuführen. 2) Wallenſtein's Kriegs-Officierer verwundern ſich, daß ihr großer General reſigniren ſoll, und haben deswegen allerhand Anſchläge. 3) Nachdem Wallenſtein ſelbſt zu ihnen kommen, und von allen beklaget worden, beſchließen ſie, ſich wider den Kayſer aufzulehnen, und niemand anders als ihren General davor zu erkennen, wobei Neuman poſſirlich mit prahlet; Wallenſtein ſchicket Illaw nach dem Hertzog von Weymar und Grafen Arnheim, eine Alliantz mit ihnen zu machen. 4) Rittmeiſter Neuman gibt dem jungen Alberto einen Verweiß, daß er ſich in die Iſabella verliebet, und unterrichtet ihn, wie er ſie auf andere Manier zu ſeiner Affection bringen ſoll. 5) Albertus will zwar bei Iſabella Neumans Rath ſich gebrauchen, aber auf ihr demüthiges Abrathen wird er wieder auf andere Gedanken gebracht.

Act II. Sc. 1. Nachdem Wallenſtein mit den Bundesgenoſſen conferiret, beſchließt er auf das Geſchwindeſte ſeinen Anſchlag ins Werk zu ſetzen. 2) Rittmeiſter Neuman unterrichtet den jungen Friederich, wie er ſich bei Aemilia ſeiner Liebſten verhalten ſoll. 3) Der Hertzog von

Weymar beredet ſeine Prinzeſſin Tochter, den jungen Friderich zu eheligen, der ſich auch durch allerhand Liebkoſungen bei ihr aufs Beſte inſinuiret. 4. Leßle, Gordon und Buttler tragen Bedenken, dem Wallenſtein wider den Kayſer beyzuſtehen, und beſchließen vielmehr, ſolche Verrätherei zu entdecken. 5. Der Kayſer und König von Ungarn ſchelten des Wallenſtein's Mein-Eid, und machen ſich parat, ihm zu widerſtehen. 6. Leßle, Gordon und Buttler offenbaren dem Kayſer Wallenſtein's Verrätherey, und verſprechen Sr. Majeſtät ihn hinzurichten.

Act III. Sc. 1. Friderich fährt fort, Aemilia zu ſeiner Liebe zu perſuadiren, die ſich auch ihm als ſeine Gemahlin ergiebt. 2. Wallenſtein verwundert ſich über ſeiner Söhne Liebes-Affairen, wobei Neuman mit ſcherzet. 3. Friderich kommt mit Aemilia, und bittet um Hochzeit mit ihr zu machen. 4. Leßle, Gordon und Buttler offenbahren dem Wallenſtein, daß ſie von dem Kayſer ernennet ſeynd, ihn zu tödten, und ſtellen ſich, als wenn ſie ihm am allergetreuſten waren. 5. 6. 7. Der junge Albertus liebkoſet die Iſabella, Friderich verweiſet ihm ſolches, ſie kommen darüber mit dem Degen zuſammen, werden aber von Neuman auf poſſirliche Art geſchieden und wieder vereiniget.

Act IV. Sc. 1. Friderich hat Albertum bei Wallenſtein verrathen, wegen der zu Iſabella tragenden Liebe, die Gemahlin bittet vor ihn, wird aber von Wallenſtein abgewieſen. 2. Wallenſtein verweiſet aufs Grauſamſte dem Alberto ſeine Liebe, er aber rechtfertigt ſich aufs Beſte. 3. Die Gemahlin bezüchtiget die Iſabella Diebſtahls, Wallenſtein befiehlet ſie aufzuhenken, als aber Albertus

einen Henker, der ſie angreifen will, erſticht, wird er gleichfalls von dem Wallenſtein in der Furie hingerichtet. 4. 5. Ein luſtiges Interſcenium von dem Koch und einem beſoffenen Reuter, welche Wallenſtein will henken laſſen. 6. Wallenſtein befiehlet ſeinem kleinen Pagien, niemand zu ihm kommen zu laſſen, als ihn, aber der Pagie auf der Hertzogin Befehl aufwecket, wird er von ihm erſtochen. 7. Leśle, Gordon und Buttler invitiren den Wallenſtein nach Eger, und Gordon überreichet ihm die Schlüſſel derſelben Veſtung.

Act V. Sc. 1. Leśle, Gordon und Buttler tractiren den Wallenſtein nebſt ſeinen Creaturen aufs Beſte, und wie der Wallenſtein wegen Melancholey Abſchied nimmt, fahren doch die Anderen fort, und machen ſich mit Singen und Trinken recht luſtig, bis ſie zuletzt noch eine Geſundheit trinken, wobei Terzki, Kinski, Illaw und Neuman von den Andern erſchoſſen und weggeſchleppt werden. 2. Wallenſtein wird auf ſeinem Bette beunruhiget von den Geiſtern der von ihm Ermordeten, worüber er in Todesgedanken geräth, doch aber wieder einſchlummert. 3. Gordon kommt nebſt Leśle und Buttler heimlich geſchlichen und giebt dem Wallenſtein mit dem Partiſane einen Fang, worüber er ſich noch zuletzt als ein ſterbender Löwe erzeiget.

Nach dieſer Haupt-Action ſoll zur Kurzweil beſchließen ein luſtiges Nachſpiel, genannt: die drei ſeltſamen Berge. Der Schauplatz iſt auf dem Berliniſchen Rathhauſe und wird um 4 Uhr anfangen.“

Das tyranniſche Auftreten Wallenſtein's dürfte der Geſchichte hier näher kommen, als Schiller's Darſtellung,

obgleich nicht in der den Brutus überbietenden Brutalität. Die Geister der Erschlagenen in Wallenstein's letztem Schlaf möchten kaum aus Shakespeare's Richard III. herrühren, eher aus den Wolfdietrich in den alten Drucken des Heldenbuchs: Daß Wallenstein bei seiner Ermordung sich als ein sterbender Löwe erzeiget, meint wohl noch blutige Rache an den Mördern, und nicht das bekannte Gegentheil, die heroische Hingebung im Sinne Cäsar's. Ein bedeutsamer Unterschied von Schiller's strengerer Tragödie, welche fast alles Komische (bis auf die tragische Komik der Mörder) ins Vorspiel, Wallenstein's Lager abgeleitet hat, ist eine im Deutschen und romantischen Schauspiel tiefbegründete, durchgängige Einflechtung des Scherzes und der Posse in die ernste Hauptaction, hier durch den possirlichen Rittmeister Neuman als miles gloriosus und besonders als Theilnehmer an den Liebesaffairen, dann auch durch den besoffenen Reiter und Koch unmittelbar nach Wallenstein's Ermordung seines Sohnes. Ohne nähern Bezug scheint das ganz lustige Nachspiel zum Trauerspiele. Es wurde vielleicht mehr extemporirt, und darum der Inhalt nicht angegeben. Der Titel: „die drei seltsamen Berge" läßt Lustiges genug erwarten.

Was näher die Handlung in Schiller's Wallenstein betrifft, so lobt Tieck besonders die Unterhandlung mit Wrangel. Diese Scene, sagt er, steht für meine Einsicht so hoch und einzig da, daß ich sie die Krone des Stücks nennen möchte. Jedes Wort, jede Andeutung und Erinnerung tritt groß und mächtig in die Seele. Dabei ist sie das Muster einer schwierigen Unterhandlung. Diese Auftritte müssen studirt werden, um sie gehörig würdigen zu können. In Betreff der Scenen mit

der Terzky ſagt er, daß der Dichter, obwohl die Gräfin eigentlich überflüſſig ſey, auf gewiſſe Weiſe doch den Ausſchlag von Wallenſtein's Schickſal in ihre Hand zu legen ſcheine. Alle Motive wären ſchon in Thätigkeit geſetzt, der Unterhändler Seſin gefangen worden, dem Feldherrn, welcher in einem langen Monologe ſeine Lage erwäge, bleibe kein Ausweg mehr, und nun komme Wrangel, den er ohne Entſcheidung wieder fortgehen laſſe — da endlich erſcheine die Gräfin, höre von dieſem unbegreiflichen Wankelmuth, ſtelle ihm noch einmal alles von einer andern Seite und in einem andern Lichte vor, und bringe durch die Kraft ihrer Rede den Zögernden zum Entſchluß. In dieſer Stelle des Werks habe er den Dichter niemals verſtanden. Die Gräfin ſage ja dem Wallenſtein nichts, und könne ihm nichts ſagen, was ihm nicht ſchon die Freunde, und er ſelbſt weit mehr, ebenſo gründlich und tief vorgetragen. Mit ſeinem Verſtande, der ſo ungern andere über ſich erkenne, wäre es nur eine ſpielende Bemühung, dieſe leichten Sophismen in ihr Nichts aufzulöſen. Dadurch verliere der Feldherr von ſeinem Charakter, indem ihn nichts beſtimmen könne, als die nicht ſehr durchgreifenden Gründe einer Frau, die er nicht ſonderlich achte. — Aber die Gräfin bringt ihm ſein innerſtes Wiſſen und Walten zur Anſchauung, welches ihm dadurch objectiv wird; aus dieſem Geſichtspunkt angeſehen, dürfte die Scene vielleicht in einem günſtigeren Licht erſcheinen.

Tieck tadelt an der Handlung noch manches andre; im dritten Act, urtheilt er, hemmten die Scenen mit den Frauen die Handlung erſt zu lange; die Vertheidigung der Aſtrologie, nachdem Wallenſtein ſchon alle böſen Nachrichten vernommen, wäre in ſeinem Munde unwahrſchein-

lich, wenigſtens umſtändlich, der Abſchied Marens aber, da nun alles die höchſte Spitze erreicht hat, wäre ergreifend. Obwohl er die Scene lobt, wo Thekla den Tod ihres Geliebten erfährt, wünſcht er doch nach der rührenden Erzählung und dem edlen Schmerz die Reime weg, die den Monolog ſchließen, und die freilich wieder die beliebteſten wären. Es ſey das bittere Reflexion aus fremdem Munde, daß hier das Schickſal, noch mehr das Schöne ſelbſt perſonificirt werde, das gebe der Stelle einen leiſe komiſchen Anhauch, warum ſie auch ſo oft zu Parodien ſich habe hergeben müſſen. Für eine des großen Werks unwürdige Scene hält er die zweite des fünften Actes, in welcher Buttler die beiden Hauptleute zum Morde des Feldherrn auffordert; denn ſie verletze zu herb, ohne daß man irgend ihre Nothwendigkeit einſehe, zumal da hier eine Abkürzung ſo ſehr am Orte geweſen ſey. Tieck nennt die letzte Scene, in welcher ſich der Held zeigt, ergreifend; ſein dunkles Vorgefühl, die Unzufriedenheit, ja Verſtörtheit ſeines Gemüthes wäre vortrefflich geſchildert; aber dieſelbe Mattigkeit, von der Wallenſtein niedergedrückt werde, an welcher Gordon zu ſichtlich leide, theilte ſich auch dem Zuſchauer mit, und tiefe Wehmuth, Ueberdruß des Lebens, Verachtung ſeiner Herrlichkeit, Zweifel an aller Größe und Kraft des Charakters beherrſchte uns am Schluß. Und gewiß ſollte eine Tragödie, die ſich dieſen großen Vorwurf gewählt, die mit ſo vortrefflicher Kraft ausgeſtattet iſt, nicht mit dieſen Empfindungen ſchließen. Wie, wenn Wallenſtein, wie wir auch glauben müſſen, wollen wir die Geſchichte ernſt anſehen, viel weniger ſchuldig, gewiſſermaßen ganz unſchuldig geweſen? Dann würde alles nothwendig grö-

ßer ſeyn, und es fehlte nur noch jener Grund des Gemäldes, der es zum Bilde machte. Die Scene des Mords erinnere an Richard III.; doch hier ſpreche aus dem Munde der Verruchten die Nemeſis ſelbſt auf die furchtbarſte Weiſe, ihre Gemeinheit verwandele ſich in Schauer und Entſetzen, da uns bei Schiller ihre Rohheit und ein gewiſſer Blödſinn nur beleidige, und hier gegen den Schluß ein ſo geringer und dünner Ton einklinge, wie keiner im ganzen Gedicht, wodurch das Ende noch mehr geſchwächt werde. Und werde nach des Helden Tode der Kaiſer ihn vermiſſen? Werde die Armee noch dieſelbe bleiben? Werden jetzt die Schweden nicht ohne Widerſtand das Land beherrſchen? Von allem dem, ſelbſt von Octavio's Schickſal, erfahren wir nichts, können auch nichts ahnden, und das ganze Gedicht ſey alſo auch hier, wie ſo manches neuere, unmittelbar an den einzigen Mann geknüpft, er falle und alles ſey vorüber, ohne daß das gelöſt werde, was doch oft genug im Werke unſere Aufmerkſamkeit fordere. Es ſey beſchloſſen, aber nicht vollendet; es gleiche dadurch manchem Gebäude der Vorwelt, die groß begonnen, aber nachher durch Mangel und Drang der Zeiten nicht haben ausgebaut werden können.

In den beiden proſaiſchen Tragödien, ſagt Tieck, iſt der Schluß furchtbar und erſchütternd, weniger im Fiesko, wo ihn die Willkür ſchwächt. In Don Karlos iſt die Kataſtrophe ſchon ungenügend, denn das Drama ſchließt eigentlich mit Poſa's Tod und der Gefängnißſcene; und ſeitdem hat Schiller in keiner ſeiner Tragödien einen wirklich befriedigenden Schluß finden können. Daß der Dichter Wunſch und Geſinnung gehabt, jene Folgenreihe

von Schauſpielen zu geben, geht aus den Werken ſelbſt hervor, denn das Kriegeriſche, Politiſche und Hiſtoriſche iſt darin das herrlichſte. Es war ohne Zweifel eine einſeitige Theorie, die ihn veranlaßte, der Dichtung die gegenwärtige Geſtalt zu geben. Er fand den Charakter ſeines Helden, ja ſelbſt die Urſachen ſeines Untergangs etwas dunkel und ungewiß, alles das hat er trefflich entwickelt. Er geht aber weiter; und dieſe geſchichtliche Anſchauung verleitet ihn, über die Geſchichte ſelbſt hinauszuſchreiten. Er zeigt uns den Helden, der endlich gezwungen wird, das zu thun und zu werden, was er ſich nur als ein freies Scherzen der Gedanken erlaubte: dieſes Spiel mit dem Teufel, wie er es nennt, erzeugt das ernſte Bündniß mit demſelben. Wallenſtein's wunderliche Seelenſtimmung, die ungewiſſe Dämmerung ſeines Gemüths, ſein Wanken, ſeine Unfähigkeit, einen Entſchluß zu faſſen, ſoll uns eben die große Lehre einprägen, daß das Leben ein Einfaches, Wahres erſtreben müſſe, wenn es nicht in Gefahr kommen ſoll, dunkeln und räthſelhaften Mächten anheim zu fallen. Durch dieſe Aufgabe, die vielmehr eine philoſophiſche, als eine poetiſche zu nennen iſt, wird Wallenſtein aber ſelbſt ein Räthſel, der Glaube an ihn ſchwankt, das Intereſſe für ihn ermattet, er verliert als tragiſche Perſon. Jener Begriff oder Lehre, die der Dichter mit vieler Kunſt und Anſtrengung, beſonders mit klarem Bewußtſein ſeinem Werke eingelegt hat, iſt bei ihm ein Theil von dem, was er in dieſem Gedicht das Schickſal nennt, welches eben hierin zur Anſchauung gebracht werden ſoll. Dieſe willkürliche Stellung, dieſe bewußtvolle Abſicht des Dichters macht aber aus jener großen Erſcheinung des Schickſals, die

aus der Geſammtheit, aus der innerſten Anſchauung hervorgeht, und die zwar in der hohen Begeiſterung des Dichters, in der Phantaſie, nicht aber in einem äußern Begriff einheimiſch ſeyn kann, etwas ganz anderes und beſchränkteres, als ſie ſeyn ſoll. Jene beſchränktere Lehre liegt auch bewußt und unbewußt in jener erhabenen Anſchauung, aber ein viel geheimnißvolleres, nicht in Reflexion aufzulöſendes Weſen, umfaßt dieſen, wie auch viele andere Gedanken. Die Idee ſchafft dieſe, nicht aber umgekehrt. Wallenſtein wird von vielen, zu vielen Motiven ſeinem Untergang entgegengetrieben, Selbſtſtändigkeit, Kampf iſt nicht mehr möglich, und er erliegt den Umſtänden, der herbeigeführten Nothwendigkeit; es legt ſich dieß ſelbſt erregte Schickſal, wie die Schlange das Laokoon, dicht und dichter um die Bruſt des Leidenden und erdrückt ihn. Der freie Herkules auf dem Oeta, Ajax, Oedipus und Niobe ſind aber ohne Zweifel größere Aufgaben für die Tragödie, als jener Laokoon. Und dieß iſt die Urſache, warum der Schluß des Wallenſtein nur wenig Wirkung hervorbringt, vorzüglich im Verhältniß zur Anſtrengung, oder gegen einzelne mächtige Scenen des Gedichts.

Es heißt gewöhnlich, Schiller habe im Wallenſtein das Schickſal der Alten wieder eingeführt, aber das Schickſal iſt bei ihm ein ganz anderes. Süvern hat über Schiller's Wallenſtein mit Bezug auf die Griechiſche Tragödie ein ganzes Buch geſchrieben, mit welchem Schiller nur theilweiſe zufrieden war. Süvern legt überhaupt auf das Schickſal in der Tragödie ein großes Gewicht, was er für das echt Tragiſche hält: im Don Karlos wäre es noch nicht herausgeboren, aber im Wallen-

ſtein ſchon dargeſtellt, jedoch nicht ganz in Freiheit geſetzt, um ſo weit zu wirken, daß es eine ganz vollendete Tragödie bilden könnte. Wallenſtein wäre die erſte Spur des Zuſammentreffens einer geläuterten Philoſophie mit den Vorbildern der Alten, hätte aber ihre Höhe noch nicht erreicht. Er könnte den Weg zeigen, den man betreten müßte, um zu ihnen zu gelangen, und die Tragödie zu finden. Zwar iſt, bemerkt Sivern, die Natur unſchuldig daran, wenn ſie uns widerſtrebt und unſere Zwecke vereitelt, es kommt nur auf uns an, ihre Hieroglyphen zu verſtehen. Dann würde ſie als ſolche aufhören und eine ſelbſtgeſchaffene, ſchöne Hülle des Geiſtes werden. Die Erſcheinungen der Menſchenwelt laſſen ſich nur aus der Freiheit erklären, und das Schickſal ſchwindet, wenn wir jene in uns erkennen. Wenn es aber aufs Handeln und Darſtellen ankommt, ſo iſt doch jedes Einzelnen äußeres Gelingen durch das Zuſammengreifen Aller beſtimmt und beſchränkt. Dieſe ſind, wozu ſie ſich ſelbſt machen; nicht jeder Menſch erhebt ſich dahin, wo er in die Bahnen des Geiſtes thätig wirkend eintritt. Sie geben ihr urſprüngliches, inneres Weſen auf, werfen ſich in Knechtſchaft, und ſind niedrigen Leidenſchaften unterthan. Dieſe ſind die wahre Natur, die dem Geiſte widerſtrebt, welche ein mächtig Streben hemmt, und alles Unheil über ihn bringt. Wenn der Menſch ſeine Gedanken in die Außenwelt eintreten läßt, wenn er mit Kräften gepaart wird, wo es nicht allein auf ihn mehr ankommt, ob er beſtehen ſoll, dann verfällt er ins Gebiet der Nothwendigkeit, der Ausgang, aber auch nur dieſer iſt nicht ſein mehr, denn er gab jetzt Andern Antheil an ſich ſelbſt, und nur, wer alle Kräfte klug für ſich zu

bannen weiß, wird Sieger. Alles Drängen der Menſchen kann aber Niemanden ſo weit zwingen, wenn er anders will, daß er ſich ſelbſt entſagt, nur ihren Kräften folgt, und, ſtatt kräftig in ihr Getriebe zu faſſen und ſelbſtſtändig ſich aus dem Netze zu erheben, in ſeiner Verſchlingung ſich fortziehen läßt. Es thun, iſt Aufwallung der Leidenſchaft, ein Augenblick der Verblendung, und hier gerade liegt Wallenſtein's Fehler, — glauben, daß man's thun müſſe, iſt ſelbſt geſchaff'ne Täuſchung. Und was aus ſolcher That erfolgt, das iſt dann auch nicht zu erwehren, das iſt der ernſten Rachegöttin Finger. Von beiden Seiten iſt das Schickſal im Wallenſtein dargeſtellt; des Schickſals eiſerne Gewalt umſtrickt den Helden fürchterlich, welcher ſie zuerſt gereizt, und fällt auf die zurück, die ihr dienten, und zermalt alles, was ſich ihnen nähert. Vom Schickſal im Wallenſtein gilt der Ausſpruch Goethe's: „Das Schickſal muß im Drama immer fürchterlich ſeyn, und wird im höchſten Sinne tragiſch, wenn es ſchuldige und unſchuldige, von einander unabhängige Thaten in eine unglückliche Verknüpfung bringt.“ Dies iſt der Schlüſſel des Ganzen und ſeiner Oeconomie, und in wie weit die Griechiſche Tragödie die nämliche Richtung hat, ſteht es ihr gleich.

Hier nun, glaubt Süvern, iſt die Grenze, wo Wallenſtein ſtehn bleibt, und die Griechiſche Tragödie ſich über ihn erhebt. Denn wenn es Hauptneigung der Tragödie iſt, eine tragiſche Handlung von der erwähnten Seite des Schickſals aufgefaßt, darzuſtellen, alſo wo ſich, wie im Wallenſtein geſchieht, alles häuft, was dieſe Darſtellung groß, voll und ſtark machen kann, ſo mag ſie wohl heilige Scheu und Demuth erwecken, auch mag

ſie erhabene Gefühle erregen, ſo lange man den Helden mit jener übermenſchlichen Gewalt ringen ſieht. Aber durch ſeinen Fall ſchlägt er nieder und verwundet tief; ſo wie er erliegt, verſchwinden dieſe Gefühle, in Kleinmuth verwandeln mögen ſie ſich, wenn von jener Niederlage nichts übrig bleibt, das ſie höher ſtimmt, und der Anblick einer allgemeinen Verwüſtung, aus der kein Phönix ſich erhebt, läßt Erbitterung oder Aengſtlichkeit zurück. Im Wallenſtein ſehn wir nur Verheerung, der Geiſt entſchwindet nicht leicht in ſeine heimiſchen Regionen, keine von ihm verklärte Geſtalt ſteigt ſchwebend auf mit der Palme der Unſterblichkeit, welche den Eindruck des grauſigen Werkes mildert und uns das Leben wieder lieb macht. Nur unſere Sehnſucht iſt gewaltig aufgeregt, nicht die Bruſt wieder in Liebe und Ruhe verſchmolzen. In den alten Tragödien dagegen iſt ein Princip, das trotz alles Schauderhaften das Gemüth nie ſinken läßt, ſondern es ahnend über die Zerſtörung trägt. Auch die bewußte That fällt bei den Alten auf Rechnung des Schickſals, der Menſch erſcheint durch Nothwendigkeit dazu gedrängt. Demungeachtet hat eine ſolche Handlung nie das Tragiſche, trägt nicht in ſich ſelbſt ſo viele Spuren des Schickſals, als wenn unbewußt grauſige Thaten in einander greifen.

„Der unmittelbare Eindruck," ſagt Hegel, „nach der Leſung Wallenſtein's, iſt trauriges Verſtummen über den Fall eines mächtigen Menſchen unter einem ſchweigenden tauben Schickſal. Wenn das Stück endigt, ſo iſt alles aus, das Reich des Nichts, des Todes hat den Sieg behalten; es endigt nicht als eine Theodicee. Das Stück enthält zweierlei Schickſale Wallenſtein's. — Das eine,

das Schickſal des Beſtimmtwerdens eines Entſchluſſes, das zweite, das Schickſal dieſes Entſchluſſes und der Gegenwirkung auf ihn. Jedes kann für ſich als ein tragiſches Ganze angeſehen werden. Das erſte, — Wallenſtein, ein großer Menſch — denn er hat als er ſelbſt, als Individuum über viele Menſchen geboten — tritt auf als dieſes gebietende Weſen, geheimnißvoll, weil er kein Geheimniß hat, im Glanz und Genuß dieſer Herrſchaft. Die Beſtimmtheit theilt ſich gegen ſeine Unbeſtimmtheit nothwendig in zwei Zweige; der eine in ihm, der andere außer ihm; der in ihm iſt nicht ſowohl ein Ringen nach derſelben, als ein Gähren derſelben; er beſitzt perſönliche Größe, Ruhm als Feldherr, als Retter eines Kaiſerthums durch Individualität, Herrſchaft über Viele, die ihm gehorchen, Furcht bei Freunden und Feinden; er iſt ſelbſt über die Beſtimmtheit erhaben, dem von ihm geretteten Kaiſer oder gar dem Fanatismus anzugehören; welche Beſtimmtheit wird ihn erfüllen? Er bereitet ſich die Mittel zu dem größten Zwecke ſeiner Zeit, dem, für das allgemeine Deutſchland Frieden zu gebieten; ebenſo dazu, ſich ſelbſt ein Königreich, und ſeinen Freunden verhältnißmäßige Belohnung zu verſchaffen; — aber ſeine erhabene, ſich ſelbſt genügende, mit den größten Zwecken ſpielende und darum charakterloſe Seele kann keinen Zweck ergreifen, ſie ſucht ein höheres, von dem ſie geſtoßen werde; der unabhängige Menſch, der doch lebendig und kein Menſch iſt, will die Schuld der Beſtimmtheit von ſich abwälzen, und wenn nichts für ihn iſt, das ihm gebieten kann; — es darf nichts für ihn ſeyn — ſo erſchafft er ſich, was ihm gebiete; Wallenſtein ſucht ſeinen Entſchluß, ſein Handeln und ſein Schickſal in den Sternen.

Eben die Einſeitigkeit des Unbeſtimmtſeyns mitten unter lauter Beſtimmtheiten, der Unabhängigkeiten unter lauter Abhängigkeiten, bringt ihn in Beziehung mit tauſend Beſtimmtheiten, ſeine Freunde bilden dieſe zu Zwecken aus, die zu den ſeinigen werden, ſeine Feinde eben ſo, gegen die ſie aber kämpfen müſſen; und dieſe Beſtimmtheit, die ſich in dem gährenden Stoff — denn es ſind Menſchen — ſelbſt gebildet hat, ergreift ihn, da er damit zuſammen- und alſo davon abhängt, mehr als daß er ſie machte. Dieſes Erliegen der Unbeſtimmtheit unter die Beſtimmtheit iſt ein höchſt tragiſches Weſen, und groß, conſequent dargeſtellt; die Reflexion wird darin das Genie nicht rechtfertigen, ſondern aufzeigen. Der Eindruck von dieſem Inhalt als einem tragiſchen Ganzen, ſteht mir ſehr lebhaft vor. Wenn dieß Ganze ein Roman wäre, ſo könnte man fordern, das Beſtimmte erklärt zu ſehen, — nämlich dasjenige, was Wallenſtein zu dieſer Herrſchaft über die Menſchen gebracht hat. Das Große, Beſtimmungsloſe, für ſie Kühne, feſſelt ſie; es iſt aber im Stück, und konnte nicht handelnd dramatiſch, d. h. beſtimmend und zugleich beſtimmt auftreten; es tritt nur als Schattenbild, wie es im Prolog, vielleicht in anderm Sinne heißt, auf; aber das Lager iſt dieſes Herrſchen, als ein Gewordenes, als ein Produkt. — Das Ende dieſer Tragödie wäre demnach das Eingreifen des Entſchluſſes; die andere Tragödie das Zerſchellen dieſes Entſchluſſes an ſeinem Entgegengeſetzten; und ſo groß die erſte iſt, ſo wenig iſt mir die zweite Tragödie befriedigend. Leben gegen Leben; aber es ſteht nur Tod gegen Leben auf, und unglaublich! abſcheulich! der Tod ſiegt über das Leben! Dieß iſt nicht tragiſch, ſondern entſetzlich! dieß zerreißt

das Gemüth, daraus kann man nicht mit erleichterter Bruſt ſpringen."

Es fragt ſich jedoch, ob dieſe Anſichten über das Schickſal im Wallenſtein daſſelbe auch wirklich erſchöpfen? Wir wollen dieß näher unterſuchen, wenn wir zuerſt den Verlauf der Handlung in dieſem dritten und letzten Stück kurz werden angegeben und betrachtet haben. In Wallenſtein's Lager ſahen wir die Indifferenz, in den Piccolomini das Princip, in Wallenſtein's Tod haben wir das Reſultat. Man machte über das letztere Stück allerlei Bemerkungen. Im Lager, ſagte man, wird man mit den gemeinen Soldaten bekannt, in den Piccolomini mit den Offizieren, in Wallenſtein's Tod mit dem Feldherrn ſelbſt. In Wallenſtein's Tod, ſagte die Staël, wird der Knoten, welcher in den Piccolomini geſchürzt worden, gelöſt. Dieſe Tragödie enthält die Kataſtrophe, und iſt das Reſultat des Enthuſiasmus und des Neides, den der Ruf des großen Feldherrn erregt hat. Im dritten Stück, bemerkt Goethe, mißlingen alle Verſuche der Vermittlung; man muß es im tiefſten Sinne hochtragiſch nennen, und zugeben, daß für Sinn und Gefühl hierauf nichts weiter folgen kann. In den Piccolomini, ſagt er, beſchaut man und nimmt man Antheil, in Wallenſtein's Tod wird man unwiderſtehlich fortgeriſſen. Die erſten Acte gehen gleichſam naturnothwendig vor ſich, denn die Welt iſt gegeben, in der das alles geſchieht, die Geſetze ſind aufgeſtellt, nach welchen man urtheilt, der Strom des Intereſſes der Leidenſchaft findet ſein Bett ſchon gegraben, in dem er hinabrollen kann.

Es kam ſelbſt in den Piccolomini noch nicht zur

That und Handlung. Jetzt ſagt Wallenſtein, welcher mit Seni nach den Sternen ſieht: der Jupiter regiert, jetzt muß gehandelt werden! Die Nothwendigkeit zu handeln drängt ihn immer mehr. Denn Seſin iſt gefangen, und die Unterhandlung iſt mit dem Feinde eingeleitet worden. Es iſt aber noch immer ſein Wille nicht — weil er ſich nicht zur That entſchließt, macht ſich dieſe ohne ihn; er denkt die That, ſtellt ſie blos vor, deshalb muß er zuletzt wollen. Er gefiel ſich blos in dem Gedanken, und nun verklagt ihn der Doppelſinn des Lebens; was planlos geſchehen, knüpfen ſie ihm planvoll zuſammen. Die Nothwendigkeit ſteht bald genug in Wrangel leibhaftig vor ihm da, von welchem er ſein Glück, die Böhmiſche Krone empfangen ſoll; aber er muß auch den Zweifel hören, daß es leichter ſey, mit Nichts ſechzigtauſend Krieger ins Feld zu ſtellen, als nur ein Sechzigtheil zum Treubruch zu verleiten. Weil er immer noch der Nothwendigkeit ausweicht, iſt ihm jeder Vorwand lieb, ſie abweiſen zu können. Auch die Terzky ſtellt ihm die Macht der Nothwendigkeit vor Augen. Und er iſt ſo kein „Wortheld und Tugendſchwätzer,“ der ſich an ſeinem Willen und Gedanken wärmen, und zum Glücke ſagen kann: ich brauche dich nicht. So ſoll denn geſchehen, was geſchehen muß, denn Recht behalte ſtets das Schickſal, was unſer Herz doch nur vollziehe. Er gedenkt Cäſar's und ſeines Glücks, und bereitet ſich ſein Unglück vor, indem er ſich daſſelbe Glück wünſcht. Seine Freunde verlaſſen ihn, und die wenigen die bleiben, richten ihn durch ihren Eifer zu Grunde. Er muß den Schmerz empfinden, daß Max, den er liebt, ſich von ihm los ſagt, und ſeiner Pflicht getreu bleibt, und muß aus dem eigenen Munde

der Gattin und Tochter hören, daß dieß recht ſey, obwohl der letztern das Herz bricht, und Max aus Verzweiflung darauf den Heldentod ſucht, und findet.

Der Held ſchaut wieder nach dem Jupiter, aber kein Sternbild iſt ſichtbar; wenn er ihn doch ſähe, den Glücksſtern, denn oft wunderbar im Leben ſtärkte ihn ſein Anblick. So lange er nach den Sternen ſieht, iſt er über Wunſch und Furcht noch nicht hinaus; darum preiſt er Maxen's Loos, der nicht mehr den trüglich wankenden Planeten angehört. Die Zeichen ſtehen grauſenhaft, Seni warnt ihn, daß ihm Unheil von falſchen Freunden drohe, aber die Warnung kommt zu ſpät, es braucht dazu keiner Sterne mehr. Jean Paul ſagt, der Held legt ein Waffenſtück nach dem andern von ſeiner eiſernen Rüſtung ab, bis er nackt genug für die letzte Wunde da ſteht; Soldaten der Fortuna ermorden ihn. —

Es iſt hiſtoriſch, daß Seni Wallenſtein warnte, mit den Worten: die Gefahr iſt noch nicht vorüber! Wallenſtein antwortete: ſie iſt es; aber daß du, Freund Seni, nächſtens wirſt in den Kerker geworfen werden, ſteht in den Sternen geſchrieben. Beide hatten recht prophezeit, jeder las des andern Unglück und Gefahr in den Sternen, aber keiner ſein eigenes Unheil und Verderben.

Man hat gegen Wallenſtein allerlei eingewendet, und vorzüglich gegen die Behandlungsart, wenn man, wie man doch thun müſſe, auf die Aufführung ſehe. Die Ausdehnung des Dramas in drei große Theile wäre unſtatthaft, weil es doch nur eine Handlung in elf Acten enthielte. Um den Tod einer großen, irre geführten Heldenſeele zu ſchildern, hätten fünf Acte hingereicht; aber der Raum wurde

zu enge, wenn der ganze Zeitgeiſt der Hintergrund ſeyn ſollte, auf welchem jenes Gemälde aufgetragen war. Wirkte der Geiſt eines Mannes ſo mächtig auf ſeine Umgebungen, ſo wären es gerade dieſe, in deren Schilderung ſich zugleich ſeine Kraft und ſeine Größe ſpiegelten. Bei Wallenſtein wäre das noch nothwendiger, da ſein verſchloſſener Charakter, ſein ſtilles Brüten und in ſich Wirken eine ſolche Behandlungsweiſe forderte. Daher träte der Held auch nur ſelten handelnd auf, aber alles geſchähe durch ihn und ſeinetwegen; er wäre die Sonne, um welche ſich die Planeten drehten. Die Anlage des Ganzen fand man äußerſt verſtändig, und die Entwickelung der Begebenheiten natürlich. Wallenſtein's Geiſt und Bedeutung lagen in ſeinem Heere; und das Heer mußte alſo geſchildert werden. Es wäre auf meiſterhafte Art geſchehen. Die Pläne des Herzogs und Queſtenberg's Aufträge würden ſchon mit leiſen Winken angegeben; wir ſähen jetzt ſchon die Geſinnungen der Regimenter zu dem mächtigen Friedländer; die vielfachen Banden des Ehrgeizes, Bedürfniſſes und der perſönlichen Zuneigung zu dem Feldherrn. Der Zuſchauer ſollte nun den Gebrauch jener Macht kennen lernen. Aber noch eins müßte klar werden: Wallenſtein's Verhältniß zum Kaiſerlichen Hof. Dies geſchehe durch Queſtenberg's und Octavio's Geſpräche, durch das Benehmen der übrigen Feldherren, und Wallenſtein's Unterredung mit ſeiner Gemahlin. Jetzt treten auch des Friedländers verrätheriſche Abſichten hervor. Was von früheren Thaten nachzuholen, wird von Queſtenberg mit anſtändiger Wohlredenheit vorgetragen. Nun entwickele ſich auch der Plan, die Generale zur Unterſchrift des unbedingten Verſprechens zu bewegen, ſich blos an die Per-

ſen des Herzogs zu halten, und alles für ihn zu opfern. Der Anſchlag gelinge halb; die Zeit des Zauderns ſey vorüber, und die aufgeſparte Möglichkeit des Verraths führe dieſen wirklich herbei. Die gehoffte Frucht wäre vielleicht gereift, wenn nicht Octavio, den der Friedländer ſo ſichtbar auszeichne, und in welchen er unbegrenztes Vertrauen ſetze, die Regimenter ihrer Pflicht zugeführt, und Buttler's Rache entflammt hätte.

Ferner bemerkte man, daß Wallenſtein, das Haupt der katholiſchen Armee uns nicht als ſolcher intereſſire, ſondern durch ſeinen eignen ſelbſtſtändigen Charakter. Wir ſehen nicht den Wallenſtein der Geſchichte, nicht jenen kalten finſtern Unmenſchen, der nur aus Unentſchloſſenheit nicht den Verrath begehe, wozu ihn ſein Herz treibe. Schiller habe weiſe ſeinen Hang zur Aſtrologie benutzt. Wallenſtein ſey ein außerordentlicher Mann, ein großer Mann, wenn die Größe der Kraft den Werth beſtimmen ſoll; er werde klein, wenn man an ihn den moraliſchen Maaßſtab der Selbſtüberwindung lege. Sein ungeſtümes Herz folge der inneren Stimme der Leidenſchaft des Ehrgeizes, zu deren Befriedigung er alle ſeine Kräfte aufbiete. Sein düſteres, verſchloſſenes Schwelgen in ſeinen Ideen und in ſeiner Kraft veranlaſſe die ſcheinbare Unthätigkeit, und bilde hernach im Contraſt mit den drängenden Umſtänden jenen intereſſanten tragiſchen Kampf. Der Dichter gebe ihm eine gewiſſe Rechtlichkeit und ein menſchliches Gefühl, das aber, wie die Reue, zu ſpät erwache. Von dieſem Gefühle zeuge ſeine Liebe zu Max, und der ſchmerzlichen Antheil, den er an deſſen Tode nehme.

Was nun das Schickſal näher betrifft, ſo ſehen wir, daß daſſelbe von Tieck, Süvern und Hegel ganz verſchie-

den aufgefaßt wurde, und für jede Auffaſſung läßt ſich etwas ſagen. Tieck betrachtet das Schickſal im Wallenſtein mehr nur als eine philoſophiſche Reflexion, als eine Lehre und Nutzanwendung. Freilich iſt die Reflexion auf das Schickſal nur zu offenbar, denn die handelnden Perſonen führen daſſelbe unaufhörlich im Munde, ebenſo viel, als man es walten ſieht. Schlegel giebt dem Schickſal im Wallenſtein mit Bezug auf das antike Schickſal eine Wendung auf die Freiheit, ohne dieſe nach ihrer verſchiedenen Bedeutung in der antiken und modernen Welt zu entwickeln, und zu zeigen, daß im Wallenſtein Nothwendigkeit ohne Freiheit nicht ſeyn kann; er vermißt aber gegen das antike Schickſal die Erhebung des Gemüthes über die Zerſtörung und den Untergang. Hegel rügt dieß ebenfalls, denn das Stück endige nicht als eine Theodicee, bringe aber das Schickſal mit den Sternen zuſammen, eine Wendung, auf die viel ankommt, aber die Quelle des Schickſals ſelbſt nicht aufdeckt. Ich meine den Zweifel am Glauben der Kirche, als an dem Geiſt der Wahrheit, aus dem der Glaube, der Naturglaube im Wallenſtein, erſt hervorgeht. Hegel ſagt, Wallenſtein's Seele kann keinen Zweck ergreifen, ſie ſucht ein höheres, von dem ſie geſtoßen werde. Aber warum kann er keinen Zweck ergreifen? Weil er zweifelt, das zweifelnde, thatloſe Selbſt iſt. Man tadelt immer, daß Wallenſtein nicht handelt, das ſey nicht heldenmäßig. Aber Wallenſtein iſt der zweifelnde Held, er denkt die That blos und kann, ſeiner ſelbſt nicht gewiß, ſich zu That und Handlung nicht beſtimmen. Er kann, ſo lange er zweifelt, zweifelndes Denken iſt, nicht zur Gewißheit und Beſtimmtheit fortgehen. Das bloße Denken und Vorſtellen

kann, wenn es im Zweifel beharrt, unmöglich zum Zweck werden. Ferner ſagt Hegel, der unabhängige Menſch will die Schuld der Beſtimmtheit von ſich abwälzen, und wenn nichts für ihn iſt, das ihn gebieten kann, ſo ſchafft er ſich, was ihm gebiete. Wallenſtein ſucht ſeinen Entſchluß, ſein Handeln und ſein Schickſal in den Sternen. Faſt alle großen Feldherrn hatten ihren Stern, weil das Glück zweifelhaft iſt; auch Friedrich II. und Napoleon hatten ihn. Man iſt des Glücks vorher nie gewiß, das Glück iſt nicht eher, als bis es in Erfüllung gegangen iſt. Weil darin nicht die Gewißheit des Menſchen von ſich ſelbſt, weil er darin nicht ſicher iſt, geht das innere Licht der Gewißheit und des Selbſtes nach Außen, nach dem äußern Licht, den Sternen. Man kann auch ſagen, der Glaube an die Natur erzeugt Zweifel an der Gewißheit des Geiſtes. Da aber im Wallenſtein dieſer Glaube aus der Indifferenz gegen den Glauben der Kirche, gegen den heiligen Geiſt entſteht, ſchafft Wallenſtein nicht, was ihm gebietet, ſondern der Naturglaube, die Subſtanzialität der Natur gebietet ihm, weil er ſeiner ſelbſt nicht ſicher und feſt, ſeiner nicht gewiß iſt. Indem er mit dem Zweifel am Glauben die Subſtanzialität des Geiſtes verliert, wird die Subſtantialität der Natur Herr über ihn, und damit die Nothwendigkeit und Macht Herr über die Freiheit. Der Glaube an die Natur iſt Glaube an die Nothwendigkeit, an die Einheit des Geiſtes mit der Natur, da doch des Menſchen Beſtimmung iſt, ſich von der Natur unabhängig und frei zu wiſſen. Mit dem Zweifel am ſich ſelbſt offenbarenden Geiſte kommt es zum Geiſt in Einheit mit der Natur, als dem ſich nicht offenbarenden, geheimen und verſchloſſe-

nen. Die Reflexion macht dieſe Einheit zum Gegenſtand der Erforſchung des nicht wiſſenden, in der Natur verborgenen Geiſtes, zur Wiſſenſchaft, der Aſtrologie, die weil eine Wiſſenſchaft des nicht wiſſenden, in der Natur verhüllten Geiſte bloßes Ahnen und Deuten iſt.

Mit dem Schickſal hängt ferner die Liebe Marens und Theklas zuſammen, welche ſogenannte Epiſode oft und hart getadelt worden iſt. Süvern ſagt mit Bezug auf die alte Tragödie, daß man es dieſer doch ja nicht als Fehler anrechnen ſolle, wenn ſie die Liebe verſchmähe. In der modernen Tragödie ſey die Liebe öfters das einzige Surrogat für alles andere Tragiſche; im Wallenſtein komme ſie jedoch blos hinzu, und werde zur ganzen tragiſchen Verkettung gehörig dargeſtellt. Er vergleicht ſie in dieſer Hinſicht mit der Liebe Hämons und Antigones, welche Liebe Antigones aber ihrer Schweſterliebe untergeordnet iſt, und deßhalb nicht ſo für ſich hervortritt. Die Liebe Marens und Theklas iſt eine ganz andere, ſie iſt gegen jene antike Neigung die romantiſche Leidenſchaft und von jener Neigung nicht weniger verſchieden, als das Schickſal im Wallenſtein von dem der antiken Tragödie. Am wenigſten hat Tieck ſich in die Epiſode finden können, er nennt ſie unbefriedigend. Schiller habe, weil er nicht den Entſchluß gefaßt, den grauenhaften Bürgerkrieg der Wahrheit gemäß auszumalen, nach hergebrachter Form eine Liebesgeſchichte eingemiſcht. Sollte aber dem modernen Schickſal nicht die moderne Empfindung und Leidenſchaft zur Folie dienen müſſen? Schiller, da er das mächtige Intereſſe für das Vaterland habe fallen laſſen, habe ſich nach Weſen und Tönen umthun müſſen, die der ſpröden Materie Geiſt und Leben einflößten. Wer

kenne in Deutſchland Thekla nicht und die Erhabenheit ihres Schmerzes; Wie viele Thränen ſeyen dieſem edlen Bilde ſchon gefloſſen; Die Abſchiedsſcene vom Geliebten, die Erzählung von ſeinem Tode gehörten zu dem Schönſten, was Schiller je geſchrieben habe. Außer der Rührung habe er mit dieſer Geſtalt noch eine andere, höhere Abſicht. Nämlich in dieſer reinen Liebe wahrer Natur ſolle ſich die ganze Verwerflichkeit jener düſtern, verworrenen Pläne ſpiegeln: bei der großen Frage zwiſchen dem Freunde, der Leidenſchaft und Pflicht ſpreche ſich Theklas Herz, eben weil es liebe, als ungefälſchtes Orakel aus; ſie und Max und ſelbſt Wallenſteins Freude an ihnen müſſe untergehen; und daß dieſe ſchönen Naturen ohne alle Schuld auch mit in den Abgrund geriſſen werden, ſey eben wieder jenes Schickſal, welches der Dichter ſo bewußtvoll, gleichſam in deutlicher Figur auftreten laſſe. Was Schiller hier zeige, daſſelbe geſchehe in Hamlet; noch ſtärker im Lear; aber ein weit höherer Standpunkt ließe dieß Untergehen der Unſchuld mehr als alle Lehre auf uns eindringen, als daß es die Sache der Tragödie ſelbſt würde, deren Furchtbarkeit mit viel höheren Geheimniſſen erſchütterte. Wie ſchärfe Shakſpeare in Othello, Richard III. und in allen hiſtoriſchen Werken dieſe Lehre ein, aber auch ſie dringe bei ihm nicht ſo bewußtvoll in die Geſammtheit ſeiner wundervollen Compoſitionen, daß ſie dort, ſo wie hier, den höchſten Thron im Geiſterreich einnehme. Kurz, die Liebe ſey eine ſchön gedichtete Epiſode, gegen die ſich aber das übrige Werk, und zwar das Beſte und wahrhaft Hiſtoriſche in ihm mit allen Kräften ſträube, die daher auch nicht mit dem Ganzen verfließe, mit dieſem nicht harmoniſch zuſammenklingen könne.

Aehnlich urtheilt A. W. von Schlegel: Die Liebe zwiſchen Thekla und Max iſt zwar eine eigentliche Epiſode, und trägt das Gepräge einer ganz andern, als der ſonſt geſchilderten Zeit; aber ſie giebt zu den rührendſten Auftritten Anlaß, und iſt ebenſo zart als edel gedacht. In Thekla und Max Piccolomini, ſagt die Staël, hat der Dichter zwei himmliſche Schöpfungen aufgeſtellt, die alle Stürme der politiſchen Leidenſchaft durchkreuzen, ohne in ihrem Gemüthe Liebe und Wahrheit zu gefährden. Das Engelpaar liebt, ſucht und findet ſich im Leben und im Tode, wider den Willen der Eltern, des Schickſals, der Welt, nur nicht ihrer Herzen. Beide Weſen erſcheinen wie Auserwählte, mitten unter den Greueln des Ehrgeizes; ein ſchöner Abſtich der reinſten Hingebung ſeiner ſelbſt mit den Leidenſchaften der Menſchen, die ſich um den Beſitz dieſer Welt, wie um ihr eignes Loos ſtreiten. Schiller ſelbſt nennt die Liebesſcenen den poetiſch-wichtigſten Theil des Wallenſtein, der ſich ſeiner frei-menſchlichen Natur nach von dem geſchäftigen Weſen der übrigen Staatsmotive abtrenne, ja demſelben dem Geiſt nach entgegengeſetzt ſey. Geben wir auch den Unterſchied und Gegenſatz zu, ſo folgt daraus nicht die gänzliche Trennung. Tieck bringt die Liebe mit dem Schickſale zuſammen und zugleich mit Wallenſteins Plänen, welchen ſie zum Contraſt dienen ſoll, entwickelt und erkennt aber daſſelbe nicht, und darum bleibt das Verhältniß ein äußerliches. Indem das Schickſal aus dem Zweifel am Glauben hervorgeht, iſt daſſelbe modern, romantiſch, und die echt romantiſche Empfindung iſt die Liebe. Dadurch daß der Dichter die beiden Häuſer Wallenſtein und Piccolomini, die ſich ſo furchtbar in der Tragödie trennen, durch die Liebe Marens

und Thekla, ähnlich wie im Romeo und Julie verbindet, erhebt er das antike Schickſal aus ſeiner abſtracten Subſtanzialität zur ſubjectiven, romantiſchen Empfindung. Die Empfindungen Wallenſteins hängen alle mit dem Schickſal, mit dem Naturglauben zuſammen. Er glaubt, ſeiner ſelbſt nicht gewiß, an die Natur und empfindet ſich in Einheit mit ihr; dieſe Empfindung geht in das Vorſtellen ein, in das Begehren und die Neigung. Sein Glaube an Octavio beruht weſentlich auf dieſer Empfindung, er ſteht in den Sternen geſchrieben und geht vollends zu Max in Liebe über. Auch Thekla empfindet, indem ſie durch das natürliche Band der Kindesliebe an ihren Vater ſich geknüpft hat, dieſe Liebe als ein Schickſal, und fühlt ebenfalls ihre Liebe zu Max als ein Herzensverhängniß nothwendig beſtimmt.

In Wallenſteins Gemüthe ſind die beiden Empfindungen des Begehrens und der Neigung gleich mächtig, denn ſie hängen mit ſeinem Naturglauben, mit dem Schickſal zuſammen. Das Band des Begehrens, der Hab- und Ehrſucht aber iſt das Glück, ein blos äußeres Band. Wallenſtein und die Generale ſind durch das Glück an einander gefeſſelt; dieſe wollen unter ihm ihr Glück machen, und er will ſich ihrer zu ſeinem Glücke bedienen. Darum findet wegen des Begehrens keine edle Neigung zwiſchen ihnen ſtatt; wahres Vertrauen, Liebe und Neigung zeigt ſich nur zwiſchen Wallenſtein und den Piccolomini. Beide Empfindungen wären in Wallenſteins Seele ohne alle Beziehung, und ſein Gemüth wäre kein Ganzes, wenn ſie nicht durch die Handlung zu einander in Verhältniß träten. Damit hört die Trennung der „freien, menſchlichen Natur“ von dem geſchäftigen Weſen

der übrigen Staatsactionen auf, und weil beide Empfindungen entgegengesetzt sind, tritt nothwendig Weltverstand und Intrigue ein. Die Sendung Marens läßt keine Trennung mehr zu, und ist deßhalb klug eingeleitet. Wallenstein rechnet nur noch auf die Leidenschaft. Er will Neigung und Liebe in Marens Brust entzünden und ihn dadurch an sein Wagniß knüpfen; aber er will die Leidenschaft nicht befriedigen, sondern will eine Königskrone auf Theklas Haupte sehen. Wie Maren die Liebe, soll Buttlern Haß an ihn fesseln, Haß gegen den Kaiser. So spielt er ein heimlich Spiel mit den Neigungen Anderer, mit der Liebe des Freundes und des eigenen Kindes, was seine Schuld nothwendig erhöht und uns seinen Fall und Tod weniger schmerzhaft empfinden läßt.

Durch die Episode wird allein die Beziehung des Begehrens und der Neigung möglich, Empfindungen, welche Wallensteins Gemüth erfüllen, und dadurch mit einander in Zwiespalt kommen. So weltverständig und kalt er ist, so unerschütterlich er bleibt bei der Verzweiflung der Liebenden, wird doch sein Herz bei Marens Tod und Theklas Schmerz tief gerührt, er fühlt bittere Reue um das Geschehene. Wegen des Zwiespaltes des Verstandes und des Herzens, welcher in die Einheit des Gemüths zurückgeht und sich aus jener Beziehung erzeugt, ist die Episode für etwas mehr zu nehmen, als für ein bloßes Beiwerk, Schmuck und Zierde. Denn sie steigert den tragischen Verlauf, wodurch sie mit dem Ganzen innerlich verknüpft und verwebt ist, und ist darum nicht als eine bloße äußere Einflechtung anzusehen. Die Unentschlossenheit Wallensteins erhält dadurch einen tieferen Grund, indem es die schöne Empfin-

dung iſt, die ihn im Zweifel erhält. Süvern, Tieck, und Hegel machen den Untergang Wallenſteins zu ſehr von den Umſtänden abhängig, indem ſie von der Epiſode ganz abſehen. Nach Süvern wird ſeine große ungeheure That blos durch die Verkettung des Schickſals herbeigeführt, deſſen Zorn der Held ſelbſt herausfordert; nicht durch ein niedriges, ſchlechtes Herz, ſondern durch ein Uebermaß der Kraft und das Zuſammengreifen der Umſtände wird er zu einer Handlung gedrängt, die ſein ganzes Haus und alle, die an ihm gebunden ſind, Schuldige und Unſchuldige, in ihre Folgen verſtrickt. Wallenſteins Fall iſt allein das Werk der Nothwendigkeit, keine der handelnden Perſonen wolle ihm ja übel, Buttler ausgenommen; denn Piccolomini glaube nur ſeine Pflicht zu thun, wenn er ihm entgegenwirke, und beabſichtige den Ausgang keineswegs. Nach Tieck wird Wallenſtein von zu vielen Motiven ſeinem Untergang entgegengetrieben; da Selbſtſtändigkeit, Kampf nicht mehr möglich ſey, erliege er den Umſtänden, der herbeigeführten Nothwendigkeit. Hegel zählt Wallenſtein zu den Helden aus Zwecken, wie Fiesko, Don Karlos, die ſich einen ſubſtanziellen Gehalt zu eigen machen. Dieſe Wendung iſt darauf einzuſchränken, daß Wallenſtein von dem ſubſtantiellen Gehalte zwar weiß, aber denſelben nicht will. In höherer Weiſe als die genannten Helden, ſagt Hegel, wirft ſich Wallenſtein an der Spitze ſeiner Armee zum Regulator der politiſchen Verhältniſſe auf. Er kennt die Macht dieſer Verhältniſſe, von denen ſelbſt ſein eigenes Mittel, das Heer abhängig iſt, genau, und geräth deßhalb ſelber lange Zeit in das Schwanken zwiſchen Willen und Pflicht. Kaum hatte er ſich entſchloſſen, als er die Mittel, deren er ſich gewiß glaubt, unter ſeinen Händen zerlaufen,

ſein Werkzeug zerbrochen ſieht. Denn was die Obriſten und Generale letztlich bindet, iſt nicht die Dankbarkeit für das, was er ihnen Dankenswerthes durch Anſtellung und Beförderung erwieſen hat, nicht ſein Feldherrnruhm, ſondern ihre Pflicht gegen die allgemein anerkannte Macht und Regierung, ihr Eid, den ſie dem Oberhaupte des Staates, dem Kaiſer der öſtreichiſchen Monarchie geſchworen haben. So findet er ſich am Ende allein, und wird nicht ſowohl bekämpft und beſiegt von einer entgegenſtehenden äußern Macht, als vielmehr von allen Mitteln zur Ausführung ſeines Zwecks entblößt; vom Heer verlaſſen iſt er aber verloren. Er geht an der Feſtigkeit der kaiſerlichen Gewalt unter. Wenn man aber die Epiſode mit dem Schickſal und dem Ganzen der Tragödie in innerem Zuſammenhange auffaßt, erſcheint Wallenſtein noch in einem anderen Lichte. Seine Unentſchloſſenheit hat dann noch einen andern innerlichen und tiefen Grund, indem es die ſchöne Empfindung iſt, die ihn im Zweifel erhält; ſeine Unbeſtimmtheit, ſein Zaudern und Schwanken erklärt ſich aus ſeiner menſchlichen Zurückhaltung, aus ſeines Herzens Empfindung. Er geht nicht blos durch die Macht des Schickſals unter, durch das Zuſammentreffen der Umſtände, ſondern zugleich durch das Schickſal in ſeiner eigenen Bruſt, welches der Zwieſpalt des Verſtandes mit dem Herzen iſt.

Es kann nicht fehlen, daß wegen dieſes Zwieſpaltes und des natürlichen Selbſtes, das mit dem Begehren wieder hervortritt, auch das Pathos in den früheren Stücken, nur modificirt, erſcheint. Die handelnden Perſonen im Wallenſtein haben wegen der Entzweiung des Verſtandes mit dem Herzen beſonders Aehnlichkeit mit

denen in Kabale und Liebe. Wallenſteins Gemüth wird fortwährend von dieſem Widerſpruch in Spannung erhalten und erſchüttert. In den Piccolomini zeigt ſich derſelbe Zwieſpalt; auf Seiten Octavio's iſt der Verſtand, auf Seiten Marens das Herz. Wie Ferdinand, iſt Max ein Opfer der Intrigue ſeines Vaters und Wallenſteins, um ſeiner Liebe willen. Er opfert aber nicht, wie jener, auch die Geliebte auf, ſondern opfert ſich allein. Wie im Fiesko und beſonders im Don Karlos erſcheint auch hier das edle Selbſt in Liebe und Freundſchaft: in der Liebe, als Marens und Thekla Empfindung, die zugleich Reſignation iſt; in der Freundſchaft Wallenſteins und Octavio's, mit dem Unterſchied aber, daß Octavio ſich nicht für den Freund opfert, wie Marquis Poſa, ſondern ihn verräth. Die edle Neigung der Freundſchaft duldet keine unſittliche Handlung. Aber der Verrath des Freundes iſt auch unedel; Octavio hätte dem Freunde, anſtatt ihn zu verrathen, von ſeinem Vorhaben abrathen ſollen. Dadurch knüpft er ein Gewebe, deſſen Fäden er nachher nicht mehr in der Hand hat, er wird durch den Tod des hingeopferten Sohnes hinlänglich beſtraft. Aber zu all dem Pathos des natürlichen Selbſtes kommt noch das Schickſal, der Naturglaube hinzu.

In Schiller's Jugendwerken, ſagt Hegel, erſcheint das Pochen auf Natur, Menſchenrechte und Weltverbeſſerung mehr nur als Schwärmerei eines ſubjectiven Enthuſiasmus; und wenn Schiller in ſeinem ſpätern Alter ein reiferes Pathos geltend zu machen ſuchte, ſo geſchah dieß eben, weil er das Princip der antiken Tragödie auch in der modernen dramatiſchen Kunſt wieder herzuſtellen im Sinne hatte. Hegel giebt dieſem Princip zwar

eine Wendung auf das Subjective, auf den ſubjectiven Charakter z. B. Hamlet's, der zwiſchen Entſchluß, Proben und Anſtalt zur Ausführung umhergetrieben, durch das eigene Zaudern zu Grunde geht, worin er Aehnlichkeit mit Wallenſtein habe. Hegel überſieht aber, daß hier das alte Princip, obwohl ſo ganz verändert, doch zugleich eine ſubſtanzielle Form hat. Wallenſtein glaubt an die Natur, darum ſchwankt er und zaudert, und dies iſt ſein Schickſal. Er glaubt an alles, was mit der Natur unmittelbar im Zuſammenhange iſt, und damit hängt ſein höchſtes Ideal, ſein höchſtes irdiſches Glück zuſammen. Wallenſtein iſt Fürſt, er hat den höchſten Stand erreicht, aber iſt zugleich Generaliſſimus in Dienſten des Staats und Unterthan des Kaiſers. Daß er nur Fürſt geworden iſt, nicht unmittelbar Fürſt von Geburt iſt, das fehlt ihm. Fürſt zu ſeyn, aber blos Fürſt geworden, nicht unmittelbar Fürſt zu ſeyn, widerſpricht ſich. Wodurch der Fürſt unmittelbar, von Natur herrſcht, das geht ihm ab und kann er nie erreichen. Deßhalb wird ihm der Fürſt von Geburt, und damit die Erbfolge zum Ideal. Um ſich als Fürſt nur zu empfinden, muß er dem Fürſten von Geburt ſeine Macht fühlen laſſen. Er muß die Unmittelbarkeit und Sicherheit des Thrones, wenn auch nicht vernichten, doch erzittern machen. Erſt wenn er empfindet, daß der Thron nicht ſicher und feſt iſt, hat er das Gefühl der Gleichheit mit dem Fürſten von Geburt. Dieſer hat ihn zum Fürſten gemacht, er fühlt deſſen ganze Macht und Unmittelbarkeit, weil er ihn erhoben hat. Der Kaiſer iſt unmittelbar, was Wallenſtein durch ihn geworden iſt und was dieſer ſeyn möchte, Fürſt von Geburt; das erzeugt Widerwillen in ſeinem Gemüthe gegen den Kaiſer, welchem er Treue

und Dankbarkeit ſchuldig iſt. Im Kriege hat er das Höchſte erreicht, darum will er den Frieden; denn ſo lange Krieg iſt, bleibt er Generaliſſimus, und iſt ſeinem Ehrgeiz ein Ziel geſetzt; im Kriege kann er wohl commandiren, aber nicht regieren. Der Kaiſer aber will den Krieg; deßhalb ſucht er wo möglich den Frieden zu erzwingen.

Wallenſtein, ſagt Hegel, erfaßt einen großen, allgemeinen Zweck, die Einheit und den Frieden Deutſchlands, einen Zweck, den er ebenſo ſehr durch ſeine Mittel, die, nur künſtlich und äußerlich zuſammengehalten, gerade da zerbrechen und zerfahren, wo es ihm Ernſt wird, als auch durch ſeine Erhebung gegen die Kaiſerliche Autorität verfehlt, an deren Macht er mit ſeinem Unternehmen zerfallen muß. Dergleichen allgemeine Weltzwecke, wie ſie Karl Moor und Wallenſtein verfolgen, laſſen ſich überhaupt nicht durch ein Individuum in der Art durchführen, daß die Andern zu gehorſamen Inſtrumenten werden, ſondern ſie ſetzen ſich durch ſich ſelber, theils mit dem Willen Vieler, theils gegen und ohne ihr Bewußtſein durch. Nun aber kann der Zweck, den Karl Moor ſich ſetzt, nicht Zweck der Welt ſeyn, weil er ein blos ſubjektiver, verkehrter Zweck iſt, und Wallenſtein will den Frieden weniger um des Friedens als um ſeinetwillen. In den beiden erſten Schiller'ſchen Stücken wird der Staat und die Wirklichkeit noch nicht als Zweck des Lebens erfaßt. Im Fiesko trat er ſchon in die Geſinnung ein, und im Don Karlos geſellte ſich zu ihm der Endzweck der Kirche, des Glaubens. Nachdem beide Kirchen wegen der Verweltlichung des göttlichen Inhaltes der Religion in Colliſion und Widerſtreit, dann in Kampf und Krieg gerathen waren, erzeugte dieß die Indifferenz gegen den Glauben. Dieſe

Indifferenz iſt als Entfremdung von den allgemeinen Weltintereſſen in Wallenſtein individualiſirt. Wallenſtein iſt zwar Generaliſſimus der Kaiſerlichen Heere und liefert Schlachten im Intereſſe der Kaiſerlichen Politik, aber indifferent gegen die ſubſtanziellen Intereſſen des Staates und der Kirche, kämpft er nicht für dieſelben, ſondern blos für ſich. Der große Glaubenskampf und alles, warum er geführt wird, iſt ihm gleichgültig: weil das Weltintereſſe nicht das ſeine iſt, iſt er mit der ganzen Welt in Zwieſpalt: mit der alten Kirche, weil ſie mit ihm dieſelbe Tendenz der Herrſchaft hat; mit der neuen Kirche, weil ſie, wenn ſie gleich die Freiheit und Selbſtſtändigkeit des Individuums reſpectirt, doch die Unterwerfung des beſonderen Intereſſes unter das allgemeine des Staats fordert. Es iſt nun ſittliche Pflicht, für ſolche heilige Intereſſen, als Staat und Kirche ſind, zu ſtreiten, aber Wallenſtein iſt nicht dafür begeiſtert und ficht nicht für die ſubſtanziellen Intereſſen, die er geltend machen und verfechten ſoll. Denn ſie liegen unter ſeinem Geſichtskreis, er ſelbſt iſt in ſeinem Egoismus dieſer Geſichtskreis allein. Er will lediglich nur ſein Intereſſe und iſt als eine particuläre Macht an der Spitze der Armee beiden ſtreitenden Mächten gleich furchtbar. Wie er proteſtantiſch war und katholiſch wurde, vereinigt er beide kämpfende Mächte in ſich, und macht in ſeiner Indifferenz keine zum Zwecke, ſondern beide zum Mittel ſeines Intereſſes. Weil er den allgemeinen Zweck nicht hat, ſchwankt er in ſeinem Entſchluſſe, bis die Nothwendigkeit ihn zwingt. Das Glück, das ihn ſo hoch erhob, verläßt ihn, indem er ſich gegen den Staat kehrt, in welchem er ſein Glück gemacht hat. Das Glück kann man nur in Einheit mit der Welt, in Einheit

mit dem Staate machen, nicht gegen ihn. Wallenſtein iſt ſein eigener Unglücksſtern, welcher an dem Geiſte der Zeit, an dem allgemeinen Zwecke untergeht. Er geht an ſeinem Ideale des Friedens unter, mitten in der Wirklichkeit und durch dieſelbe. Abgeſehen von ſeinen anderen ſelbſtſüchtigen Intereſſen, iſt ſein Zweck der Frieden und und die Rettung Deutſchlands noch ein Jenſeits für ihn, weil er nicht ſchon der Zweck des Geiſtes der Zeit iſt, welcher dunkel und dumpf in ſeinem Gemüthe gährt. Indem er einen Entſchluß faſſen will, iſt auch der Tod da, der abſtracte Tod durch Mörders Hand; er ſtirbt nicht wie Marquis Poſa den poetiſchen Tod, als ein Opfer der höchſten Intereſſen, ſondern fällt durch proſaiſchen Meuchelmord. Die Wirklichkeit behält auch hier den Sieg über das Ideal.

Der Thron war ſchon ein leiſer Wunſch des Präſidenten für ſeinen Ferdinand, und Fiesko ſtrebte mit aller Kraft, Herzog zu werden. Im Don Karlos war dies Streben durch die Erbfolge abgeſchnitten. Wallenſtein ſtrebt wieder darnach; aber ſein Streben liegt wegen der monarchiſchen Form des Staats nicht mehr in der Entwickelung des Staats ſelber, und iſt deßhalb von vorne herein vereitelt. Die Ordnung des Staates iſt in der Monarchie durch die Erbfolge geſetzlich beſtimmt und deßhalb allgemein vernünftiger Wille. Und dieſer Wille erſcheint als ſubſtanzielle Geſinnung, als Treue der Armee gegen den Kaiſer, an der all ſein Trug und Unredlichkeit ſcheitert, ſie an ſeine ungerechte Sache zu knüpfen. Da das beſondere Intereſſe des Eigenwillens in der Monarchie der rechtlichen Macht des Staates unterworfen iſt, duldet ſie keine partikuläre Macht und Gewalt.

Mit den früheren Ideal- und Tugendhelden hat Wallenſtein gemein, daß er die Welt und ihre Wirklichkeit umgeſtalten will, aber die Wirklichkeit iſt nicht, wie in den Räubern, bloße Nothwendigkeit, dem freien Selbſtbewußtſein, dem Denken gegenüber, ſondern iſt allgemein vernünftig beſtimmt. In den Räubern war Karl Moor's Idealwelt gegenüber keine Vernunft und Ordnung in der Welt; er wollte erſt Ordnung in die Welt hineinbringen, die Wirklichkeit nach ſeiner Idealwelt, die für ihn die allein vernünftige war, ändern und beſſern. Im Don Karlos war die Wirklichkeit ſchon vernünftige Nothwendigkeit; die handelnden Perſonen waren voll ſubſtanzieller Geſinnung; aber im Wallenſtein hört mit der Indifferenz gegen den Glauben die Subſtanzialität der Geſinnung auf und wird blos ſubjectiv. Das Subſtanzielle des Staats und der Kirche wird wohl gewußt, aber nicht gewollt. Karl Moor wußte nicht anders, als er wollte, und konnte nicht anders; Wallenſtein kann anders, aber will nicht; er will ſich nicht in der Wirklichkeit beſtimmen, ſondern gegen ſie. Daß er anders will, als die Wirklichkeit, nicht rechtlich und pflichtgemäß, iſt ſein Schickſal. Dadurch wird ſein Wille abſtract, und wird eine Nothwendigkeit für ihn. Der Wille Karl Moor's iſt unmittelbar abſtract, Wallenſtein's wird es. Man kann ſagen, im Wallenſtein iſt das Schickſal das Werden der Freiheit zur Nothwendigkeit. Das natürliche Selbſt, die Freiheit und das Ideal wird hier das Schickſal ſeiner ſelbſt. In Wallenſtein iſt der Gegenſatz von Ideal und Wirklichkeit das Schickſal und Pathos des Helden ſelber. Die Macht des natürlichen Selbſtes reißt ihn und alle, die mit ihm verflochten ſind, ins Verderben.

Der dreißigjährige Krieg nahm erſt lange nach Wallenſteins Fall und Tod ein Ende. Das neue Princip der Denk- und Gewiſſensfreiheit wurde im Weſtphäliſchen Frieden politiſch und religiös anerkannt. Der neue Glaube gehört nach dieſer Anerkennung mit zur Wirklichkeit der Welt und ihres Bewußtſeins. Der Proteſtantismus hat aufgehört, blos in der Geſinnung zu ſeyn; er hat auf Erden Raum gewonnen und iſt mit dem Katholicismus gleich berechtigt. Beide ſtehen deshalb nicht mehr in welthiſtoriſchem Kampfe einander entgegen, ſondern verhalten ſich nach gegenſeitiger Anerkennung neben einander. Sie werden zur Gemüthsſache, zum Pathos ſubjectiver Empfindung und Leidenſchaft, deshalb ſind es nun Frauen, welche auftreten, und ſich in ihren Neigungen, wie ſie durch die beiden entgegengeſetzten Principien der modernen Welt und ihrer Bildung beſtimmt ſind, gegenſeitig bekämpfen, der Inhalt der Maria Stuart. —

Maria Stuart.

Schiller ging in demſelben Jahre 1799, in welchem er den Wallenſtein vollendet hatte, nach Weimar, und lebte hier den Winter über, kehrte aber im Frühling nach Jena zurück, um während des Sommers in ſeinem Garten zu wohnen. Die eingeſchloſſene Bergluft wirkte jedoch nachtheilig auf ſein Bruſtübel, ſo daß er ſeiner ſchwächlichen Geſundheit wegen und durch ärztlichen Rath bewogen, zuletzt ganz nach Weimar zurückkehren mußte. Er machte jetzt nur noch Ausflüchte nach Jena, in Geſellſchaft mit Goethe, Herder und Andern, und luſtwandelte häufig mit Goethe nach der, eine Stunde von Jena gelegenen Triesnitz, wo beide ſich von ihrem Spaziergange alsdann erholten, und unter einem ſchattigen Baume ausruhten. In Weimar erging Schiller ſich am liebſten in dem ſchönen Park, in deſſen verborgenſten Gängen er oft mit einer Schreibtafel in der Hand bald langſam einherſchritt, bald ſchneller vorwärts eilte. Er liebte beſonders den düſtern Hecken- und Felſengang bei dem ſogenannten Römiſchen Hauſe, einem Großherzoglichen Luſtſchloſſe, deſſen Bau Goethe geleitet hatte, und

ſaß hier öfters im Dunkel einer mit Cypreſſen und Buchen bewachſenen Felſenwand, in deren Nähe eine Quelle murmelnd über Kieſel dahinfließt. —

Es müßte nicht gut ſeyn, hatte Goethe an ihn geſchrieben, wenn er bei ſeinen geübten Talenten und ſeinem innern Reichthum nicht alle Jahr ein Paar Stücke ſchreiben ſollte, im Fall er hinſichtlich des Plans und der Anlage künftig im voraus und genau beſtimmt wäre. Denn das wäre offenbar beim dramatiſchen Dichter nothwendig, daß er oft aufträte, daß er die Wirkung, die er gemacht, immer wieder erneuerte, und, wenn er das Talent hätte, darauf fortbaute. Es ſcheint, daß unſer Dichter ſich dieß hat geſagt ſeyn laſſen. Humboldt bemerkt, die auf Wallenſtein folgenden Stücke zeigen, daß Schiller in gleicher Art fortarbeitete, daß er als Dichter übte, was er irgendwo vom idealiſch gebildeten Menſchen ſagt, der ſo viel Welt, als er mit ſeiner Phantaſie erfaſſen könne, mit der ganzen Mannichfaltigkeit ihrer Erſcheinungen in ſich ziehe, und in die Einheit der Kunſtform verſchmelze. Seine Tragödien wären daher nicht Wiederholungen eines zur Manier gewordenen Talents, ſondern Geburten eines innern jugendlichen, immer neuen Ringens mit richtiger eingeſehenen, höher aufgefaßten Anforderungen der Kunſt.

Schiller hatte ſchon in Bauerbach den Gedanken zu Maria Stuart gefaßt, aber legte erſt nach Vollendung des Wallenſtein Hand ans Werk; freilich dann auch ſogleich, denn kaum hatte er den Reſt des Wallenſtein an Goethe abgeſchickt, als er zwei Tage darauf ſchrieb, daß ihn Neigung und Bedürfniß zu einem frei phantaſirten nicht hi-

ſtoriſchen Stoff zögen, zu einem blos leidenſchaftlichen und menſchlichen; denn Soldaten, Helden und Herrſcher habe er für jetzt herzlich ſatt. Als er deshalb die Regierungsgeſchichte der Eliſabeth und den Proceß der Maria ſtudirte, in welchem ſich ihm ſogleich ein Paar tragiſche Hauptmotive darboten und ihm einen großen Glauben an dieſen Stoff gaben, welcher viele dankbare Seiten hätte, gedachte er den ganzen Gerichtsgang mit allem Politiſchen bald auf die Seite zu bringen, und die Tragödie gleich mit der Verurtheilung anfangen zu können. Darauf ſchrieb er das Schema zur Tragödie nieder; es dauerte aber lange, bis er damit in Ordnung kam, denn es wollte ſich nicht in große Maſſen gliedern, es zerſtückelte ſich in Hinſicht auf Ort und Zeit in zu viele Theile, was der Tragödie widerſtrebe, wenn auch die Handlung ſelbſt die gehörige Stetigkeit habe. Er ſah wohl ein, daß er ſich durch keine allgemeinen Begriffe feſſeln laſſen, ſondern für den neuen Stoff auch eine neue Form finden, und ſich den Gattungsbegriff immer beweglich erhalten müſſe; deshalb wollte er das fertige Schema erſt Goethen vorlegen und ſich deſſen Beiſtimmung verſichern, ehe er an die Ausführung ſelbſt ginge. Mit dem, was er in Ordnung gebracht hatte, war er zufrieden und hoffte beſtimmt, daß auch Goethe zufrieden ſeyn werde. Das Hiſtoriſche wäre überwunden und in ſeinem möglichſten Umfange benutzt, und die Motive wären alle poetiſch, größtentheils von der naiven Gattung. —

Schiller überzeugte ſich bei der Ausführung ſelbſt immer mehr von der tragiſchen Qualität des Stoffes, und rechnete dahin beſonders, daß man die Kataſtrophe ſchon in den erſten Scenen erblickte, daß man, während

die Handlung des Stücks ſich davon wegzubewegen ſchiene, ihr immer näher und näher geführt würde. Es fehle alſo nicht an der Furcht des Ariſtoteles, und das Mitleid werde ſich auch ſchon finden. Mit dem erſten Acte war er bald in Ordnung, in den letzten war nur noch ein Punkt nicht beſtimmt genug entwickelt, mit welchem er aber, ehe er an den zweiten käme, im Klaren ſeyn wollte. Er ſchrieb an Goethen, daß er mit Luſt und Freuden dieß Opus angefangen, und er hoffte, er werde in kurzer Zeit einen ziemlichen Theil der Expoſition zurücklegen. Der erſte Act koſtete ihm doch die meiſte Anſtrengung, indem er darin den poetiſchen Kampf mit dem hiſtoriſchen Stoffe zu beſtehen hatte, und ſich bemühte, der Phantaſie die Freiheit über die Geſchichte zu erringen; indeß ſuchte er noch immer alles in Beſitz zu nehmen, was die Geſchichte Brauchbares habe. Weil der Stoff, hiſtoriſch betrachtet, reichhaltig wäre, wollte er ihn auch in hiſtoriſcher Hinſicht reicher behandeln, ſo daß er Motive aufnahm, die zwar den nachdenkenden und inſtruirten Leſer freuen würden, welche aber bei der Vorſtellung, wo der Gegenſtand ohnehin ſinnlich daſtände, nicht nöthig, und wegen hiſtoriſcher Unkenntniß des großen Haufens auch ohne Intereſſe wäre. Der Monat Juli war ihm nicht ſo günſtig, als der vorhergehende; er befand ſich im zweiten Acte ſchon ernſtlich bei der königlichen Heuchlerin, und hoffte den dritten mit in die Stadt bringen zu können. Mit dem vierten Act war er auch bald fertig, aber ehe er an den fünften ging, wollte er ſich einer ihm genügenden Eliſabeth verſichern, denn für die Darſtellung dieſer Rolle war ihm mehr bange, als für die der Maria. Er lud daher eine kleine Geſellſchaft und auch Mlle. Jage-

mann zu ſich ein, um die fertigen vier Aufzüge leſen zu hören. Dieſe Vorleſung ſollte zeitig beginnen, um fünf Uhr war die ganze Geſellſchaft bis auf ein Mitglied zuſammen, aber Schiller beſtand darauf, zu warten, und unterhielt die Geſellſchaft auf ſeine Weiſe angenehm und geiſtreich, der Zögernde erſchien endlich und man beſtürmte ihn mit Vorwürfen; aber dieſer wälzte die Schuld auf Schiller, welcher ihn zum Abendeſſen eingeladen habe. Schiller konnte ſich von dem Vorwurf nicht reinigen, er hatte die Einladung mit Vorbedacht ſo zweideutig geſtellt, damit das Vorleſen erſt ſpät beginnen ſollte; bis zum Eſſen, meinte er, dauerte es zu kurz; nach Tiſche gäbe es keine Unterbrechung mehr, und ſo wäre es rathſamer, erſt dann anzufangen. Als man einſtweilen etwas von Maria wiſſen wollte, verweigerte er dieß lächelnd, um nicht den Eindruck zu ſchwächen. Ein fröhliches Geſpräch verlängerte das Verweilen bei Tiſche, und einige Flaſchen Conſtantia-Wein, die Gabe eines Buchhändlers, wurden aufs Gelingen des Trauerſpiels, beſonders des fünften Actes, geleert, vor welchem unſer Dichter ſich ein wenig ſcheute. Er wollte gleich nach dem Eſſen leſen, und ſo nahte die Mitternacht heran, ehe die Vorleſung anfing. Die vier Aufzüge wurden ohne Weglaſſung und mit Unterbrechung geſelliger Reden vorgeleſen; man darf ſich daher nicht wundern, daß die Mainacht noch während des Leſens zum Maimorgen wurde, und die Geſellſchaft erſt bei Sonnenſchein auseinanderging.

Mlle. Jagemann weigerte ſich nun nicht, die Rolle der Eliſabeth zu übernehmen, zumal da Schiller und die Uebrigen es ihr anſchaulich gemacht hatten, welche ungleich größere

Kunſtleiſtung es wäre, die Eliſabeth zu geben, als die Maria, indem dieſe ſich gewiſſermaßen von ſelbſt ſpielte. Er wollte die beiden Repräſentantinnen der Eliſabeth und Maria mit einander in den Rollen wechſeln laſſen; ſpäterhin überzeugte er ſich jedoch von der Unſtatthaftigkeit dieſes Plans, obwohl er nicht gern davon abging. Im fünften Act ſollten zwei Gräfinnen Douglas vorkommen; die eine dieſer Verwandtinnen der Maria hätte er für eine ſehr junge angehende Schauſpielerin beſtimmt, von der er günſtige Hoffnungen hegte. Man ſagte von Fanny Caspar, daß ſie ſicher dereinſt unter den leuchtenden Geſtirnen des Theaterhimmels würde geglänzt haben, beſonders auf der Bahn des Naiven und Schalkhaften, wenn ſie nicht ſo zeitig, über die Kinderjahre kaum hinaus, ſchon das Theater verlaſſen hätte. Wären jene Scenen noch hinzugekommen, ſo würde Maria ſich ohne Zweifel auch als beſorgte Mutter gezeigt haben, ein Zug, den jetzt mancher Kunſtrichter an ihr vermißt.

Schiller ging, um den fünften Act zu vollenden, nach Ettersburg, wo er ihn auch zu Ende brachte, als ſchon die Proben der erſten Aufzüge begonnen hatten, und der Tag der Aufführung nicht mehr fern war. Man proteſtirte ſchon im Voraus gegen die Communion, und Schiller hatte dies geahnt, denn er ſoll zu den Schauſpielern geſagt haben: „Geben Sie Acht, die Scene, in welcher Maria das Abendmahl empfängt, wird nicht ſo bleiben dürfen.“ Als dieſe Vermuthung aber eintraf, war er im Ernſt ein wenig erzürnt, und es währte lange, bis er ſich die Aenderung gefallen ließ. Weil er Maria Stuart deshalb in Weimar erſt gar nicht aufführen laſſen wollte, wurde ſie eher auf fremden Theatern gegeben. Er fragte

Herdern: „Sagen Sie, Freund! ſollte dieſe Scene wohl das religiöſe Gefühl beleidigen können? „Erwecken können? ſo ſollten Sie gefragt haben," verſetzte Herder, „und ich würde mit Ja antworten."

Schiller wurde damals während ſeiner Arbeit häufig von Fremden geſtört, und er pflegte dann im Scherz zu ſagen, er wünſche, daß ein Potentat ihm Gefährliches zutraue, und ihn einige Monate lang auf eine Bergfeſte mit ſchöner Ausſicht einſperre, ihm übrigens nichts abgehen, auch auf dem Wall herumſpazieren laſſe: da ſollten Werke ſo recht aus einem Guſſe entſtehen. Maria Stuart wurde indeß an einem heißen Juniusabend zum erſten Male in Weimar gegeben. Das Publikum drängte ſich, wie bei allen Schillerſchen Stücken, auch bei dieſem ins Theater. Das Stück ſpielte vier Stunden lang, bis zehn Uhr, wozu die Königinnen, die nicht mit dem Umziehen eilten, das ihrige beitrugen. Später wurde einiges gekürzt. Die Aufführung fiel nur leidlich aus, denn die Vohs hatte die Rolle der Maria ganz verfehlt, ſie war nur die leidende Dulderin, nirgends die gekränkte Königin geweſen, und hatte nur die ſchwärmeriſche Frömmigkeit wieder gegeben. Ueberhaupt war ſie mehr für naive muntere Rollen begabt, aber ihre Neigung trieb ſie zum Tragiſchen, wozu ihre liebliche Stimme jedoch nicht paßte, denn ſie wurde alsdann weinerlich, kreiſchend, und nicht ſelten monoton. Die Bethmann, damals Unzelmann, gab in ihren Gaſtrollen ebenfalls die Maria, erreichte aber auch das Ideal nicht, was dem Dichter dabei vorſchwebte; doch vermißte man bei ihr nicht die Vorrechte und hohe Würde der Königin neben dem ſchwärmeriſchen, geliebten Weibe. Vohs gab den Mortimer

mit Feuer und Anſtand, ſprach gut, überſchrie ſich ſelten, und war überhaupt untadelig bis auf die Scene mit Maria im Garten, die er zu leidenſchaftlich ſpielte. Er hatte ſtrenge genommen freilich recht, die Rolle in dieſer Weiſe aufzufaſſen, weil der Dichter ſie ſo angelegt, aber die Bühnendecenz fordert hier mehr ein Zurücktreten, als die Verletzung des Schicklichen. Die Jagemann war als Eliſabeth ausgezeichnet, kein Augenblick, wo ſie nicht Königin geweſen wäre. Man konnte an ihrer Heuchelei nicht zweifeln, ohne daß dieſe in Kleinlichkeit oder Gemeinheit ausartete; es ſchien nur Nothwendigkeit, nicht niedere Geſinnung. Die Wolff, welche nach ihr die Eliſabeth ſpielte, erreichte ſie darin nicht; obwohl ſie die höhere, ſchöne Geſtalt vor ihr voraus hatte, ſo hatte jene aber den Vorzug des ſonoren Organs. Nur eine impoſantere Geſtalt, und die Jagemann und Vohs wären die ausgezeichnetſten Repräſentantinnen für die beiden feindlichen Königinnen geweſen. In den rundlichen, zarten Geſichtsformen, den dunklen Augen mit dem vollen, ſchwärmeriſchen Blick konnte man das freundliche Wohlwollen Maria's, ein für Liebesgluth, Lebensgenuß und frommen Glauben empfängliches Gemüth leſen, wogegen die ſcharf gezeichneten Züge, das regelmäßige, antike Profil, die geiſtvollen, großen Augen vom ſchönſten Blau die Hoheit und kalte Strenge der Eliſabeth ausſprachen. Auf eine ganz eigene, Schillern ſelbſt überraſchende Weiſe mißlang die viel verſprechende Zankſcene, indem Maria darin als die gedemüthigte, Eliſabeth als die triumphirende erſchien. Leiceſter's Darſteller ließ viel zu wünſchen übrig; Schiller hielt dieſe Rolle für zu ſchwer, und er fürchtete, daß ſie bis zur Nichtswürdigkeit leicht herabgezogen würde.

Er hatte ſich in Leiceſter durchaus keinen Theaterböſewicht gedacht, ſondern einen glatten, temporiſirenden Hofmann, in welchem der Ehrgeiz mächtiger als die Liebe herrſchte. Unter den übrigen darſtellenden Perſonen zeichnete ſich die Wolff als Hanna Kennedy aus, auch Graff als Shrewsbury; die anderen ſtörten wenigſtens nicht, mit Ausnahme des durch und durch gezierten Grafen Bellievre, und trugen zur gefälligen Rundung des Ganzen bei.

Das Urtheil über Maria Stuart war nicht durchaus günſtig. Man fand das Stück zwar in der Form, im dramatiſchen Effect gelungener, als den Wallenſtein; aber es hatte keine idealiſchen Geſtalten, wie Max und Thekla, aufzuweiſen, und an die Zankſcene, mehr noch an die Abendmahlſcene ſtieß ſich mancher. Man ſprach von Entheiligung, von ſtarken Mißgriffen, es wäre ganz verfehlt, die Eigenthümlichkeit des unter ganz anderen Bedingungen entſtandenen und beſtehenden Griechiſchen Theaters anführen zu wollen, welches ja zum gottesdienſtlichen Gebrauch mit beſtimmt geweſen wäre. Einige meinten zwar, es hätten nicht nur alle heidniſchen, ſondern auch modernen chriſtliche Dichter, wie die ſtreng gläubigen Spanier, ohne Aergerniß, das Heilige aufs Theater gebracht, aber dieſe Stimme verhallten ungehört. Bei der zweiten Aufführung im Herbſt wurde deshalb alles Störende hinweg gethan, ſo wie überhaupt manches geändert und abgekürzt. —

In Maria Stuart, ſagt Tieck, wurde der Dichter von der Geſchichte gezwungen, ihr etwas mehr Wahrheit, Schwäche und Verirrung zu geben, und er nennt ſie ſeinen gelungenſten weiblichen Charakter. Es ergab ſich jedoch

aus dem angeführten Schreiben Schiller's an Goethe, daß dieß ſein eigenes Bedürfniß war. Schiller bemerkt ausdrücklich, daß er darum die Maria nicht ſchuldlos genommen habe, weil eine ganz engelreine Heldin ihm untragiſch vorkomme; es ſchiene ihm der Sache angemeſſen, die Schuld, welche auf Marien laſte, gleich anfangs kund zu thun, im Verlauf des Stücks verringerte ſich ihr Vergehen immer mehr, bis ſie zuletzt faſt makellos da ſtände, während es unziemlich wirken würde, wenn ihr Vergehen erſt nach und nach an den Tag käme; man dürfte nicht lange in Ungewißheit bleiben, was von den Beſchuldigungen ihrer Feinde Verleumdung und Wahrheit wäre. Schiller ſagte: „Meine Maria wird keine weiche Stimmung erregen, es iſt meine Abſicht nicht. Ich will ſie immer als ein phyſiſches Weſen halten, und das Pathetiſche muß mehr eine allgemeine tiefe Rührung, als ein perſönliches und individuelles Mitgefühl ſeyn. Sie empfindet und erregt keine Zärtlichkeit, ihr Schickſal iſt nur heftige Paſſionen zu erfahren und zu entzünden. Blos die Amme fühlt Zärtlichkeit für ſie.“ Maria Stuart iſt nach A. W. v. Schlegel mit großer Kunſtfertigkeit und ebenſo großer Gründlichkeit angelegt und ausgeführt, als Wallenſtein. Alles iſt weislich abgewogen, die Wirkung unfehlbar, und Mariens letzte Scenen ſind wahrhaft königlich, die religiöſen Eindrücke mit würdigem Ernſt behandelt. Nach dem Urtheil der Staël iſt Maria Stuart unter allen deutſchen Schauſpielen das rührendſte und planmäßigſte. Es erregt das Schickſal dieſer Königin, deren Leben ſo glänzend und herrlich aufblühte, die ihr Glück aber durch eigene Schuld verlor, und nach neunzehnjährigem Gefängniß das Blutgerüſt beſtieg, ebenſo

viel Entſetzen und Mitleid, als das Schickſal der alten tragiſchen Helden. Maria's Charakter iſt auf bewundernswürdige Weiſe gehalten, und bewirkt ein immer ſteigendes Intereſſe. Man liebt und tadelt zugleich in ihr das ſchwache, leidenſchaftliche, über ihre Schönheit ſtolze, über ihre Handlung reuevolle Weib. Man fühlt Mitleid mit ihrer Reue wie mit ihren Fehlern, überall ſcheint die Herrſchaft durch, die ihre ſo allgemein gerühmte Schönheit unwiderſtehlich ausübte. Liebe und Eiferſucht, die natürliche Folge des magiſchen Blickes der unglücklichen Maria machen ihren Tod tauſendmal rührender. Ihre beinahe übernatürliche Schönheit iſt zugleich Urſache und Entſchuldigung des bei ihr zur Gewohnheit gewordenen Herzenstaumels, der das Unglück und Verhängniß ihres Lebens war. Es wäre vielleicht vortheilhaft geweſen, wenn der Dichter Eliſabeth weniger haſſenswerth gezeichnet hätte, ohne Maria etwas von ihrem Intereſſe zu nehmen; in leicht ſchattirten Intereſſen läge oft mehr Kunſt, als in ausgeſprochenen Extremen.

Nach Carlyle behandelt die Tragödie einen Gegenſtand, deſſen Moral nicht ſehr empfehlungswerth iſt. Maria Stuart ſoll nur die Reue eines liebenswürdigen, verirrten Weibes darſtellen; ſoll uns zeigen, wie ihre Seele durch Leiden, gänzliche Ergebung und Tod zu ihrer urſprünglichen Reinheit wieder erhoben wird. Es ſprechen ſich nur ſchmerzliche Gefühle aus, und das Ganze athmet tiefe Melancholie. Man erblickt hier in der Gegenwart nur Gewiſſensbiſſe, rings um ſich her Gefängnißmauern, und vor ſich das Grab! Doch iſt der Zweck unſtreitig erreicht. Wir ſind gezwungen, die Heldin zu lieben, ihr zu verzeihen; ſie iſt ſchön, unglücklich und

hochherzig; und ihre auch noch ſo blutigen Verbrechen ſind durch Jahre langen Kummer und Leiden entſühnt. Erwägt man noch, daß dieſe nicht die Folgen berechnenden Pläne, ſondern einer mächtigen Leidenſchaft ſind, die ihr Herz beſtürmt, und es zwar auf eine Zeit lang verblenden, aber nicht gegen die furchtbare Größe derſelben verhärten konnte; ſo erſcheint ſie weniger haſſenswerth, als jene kalte, vorſätzliche Schändlichkeit, der ſie zum Opfer fällt. Eliſabeth iſt ſelbſtſüchtig, herzlos, neidiſch; ſie ſündigt gegen kein Geſetz, aber ſie iſt ebenſo wenig tugendhaft; und ſie lebt ſiegprangend. Ihr trockner, erkünſtelter Charakter erhöht durch den Contraſt ſelbſt unſer Mitgefühl für ihre verlaſſene, vom Schickſal verfolgte Nebenbuhlerin mit dem glühenden Herzen. Die zwei Königinnen ſind trefflich gezeichnet; ihre gegenſeitigen Eigenſchaften treten lebendig hervor und erwecken alle Gefühle, die ſie in uns erregen ſollen.

Man tadelte, daß der Dichter alles thäte, uns gegen die Maria einzunehmen, und ihr Vergehen ſo ſehr ausmalte, daß wir die Verirrte ſchon im Voraus als ein dem Tode verfallenes Opfer anſehen müßten. Es ſchwäche dieß den Antheil an ihrem Schickſal. Die Kunſt erkannte man an, womit uns in den erſten Scenen alles vorgelegt würde, und die Leichtigkeit, womit alles das in Handlung verfließe. Man fand den Plan wohl geordnet und geſchickt entwickelt; die Zuſammenkunft der Königinnen in den erſten Acten trefflich eingeleitet. Schiller glaubte erſt, daß dieſe Situation moraliſch unmöglich wäre. Nachdem er ſie ins Werk geſetzt, ſchrieb er an Goethe, es verlangte ihn ſehr zu wiſſen, wie es ihm gelungen wäre, ſie möglich zu machen; denn die Frage ginge die Poeſie überhaupt an,

und er wäre darum doppelt begierig, ſie mit ihm zu verhandeln.

Wenn die Geſchichte ſelbſt irgendwo zur Tragödie werde, ſagte man, wäre es da, wo ſie uns die Schickſale der Maria vor Augen ſtellte. Es hätte dem Dichter wohl begegnen können, bei der Beſchränkung der gewöhnlichen Form hinter der Geſchichte zurückzubleiben. Man forderte darum einen Chor, nach Art der alten Tragödie, welcher Maria's Unglück und vielfaches Weh in ſanften Klageliedern ertönen laſſen ſollte, damit das Herz der Zuſchauer und Hörer empfinde, was ſie empfunden, als ſie laut der Geſchichte zu Melvil ſagte: „Dieſe Welt iſt ſo reich an Elend, daß ein Meer von Thränen nicht hinreicht, es zu beweinen.“ Es ſcheint, als wenn der griechiſche Chor um ſo mehr hier an ſeiner Stelle geweſen wäre, als durch das Ganze ein eiſernes, allgewaltiges Schickſal hindurchgeht, und alles, was um Maria zu befreien und ihre Leiden zu mildern, unternommen wird, nur dazu dient, ihr Unglück zu erhöhen, und ſie dem ſchmachvollſten Tode entgegen zu führen. Das Schickſal iſt hier aber auch, wie im Wallenſtein, ein anderes, als das antike Schickſal, denn es hat die ſubjective Empfindung und Leidenſchaft zum Hintergrund; die Schuld der handelnden Perſonen iſt hier ganz und gar bewußte Schuld; darum muß auch das Leid und Geſchick als individuelles, ſelbſtbewußtes Pathos erſcheinen; die handelnden Perſonen müſſen ihres Herzens Weh und Empfindung ſelbſtbewußt ausſprechen. —

Es iſt ſchwer, von Maria ein hiſtoriſch treues Bild zu entwerfen, weil noch ſo Manches in ihrer Geſchichte

im Dunkeln iſt. „Maria's Vater Jacob V. lag auf dem Todesbette, als Maria geboren wurde. Der Herold kam, um ihm die Geburt zu verkünden, und ſagte zum Könige: „Die Königin ſchenkte Ew. Hoheit eine holde Tochter:" da flüſterte der Monarch: „Eine Tochter!" und ſank zitternd auf ſein Lager zurück. „Hilf Himmel, eine Tochter! Durch eine Jungfrau kam die Krone an die Stuart's, durch eine Jungfrau wird ſie wieder ſchwinden." Ein ſchneller Krampf verzog ſein Antlitz, ein Schauer rieſelte durch ſeine Glieder, die Augen blitzten auf und zu, und als ſie ſich wieder öffneten, hatte ſie der Tod erſtarrt. — Maria's Geſchlecht väterlicher Seits war aufs eifrigſte dem abſoluten Königthume ergeben; mütterlicher Seits ſtammte ſie aus dem fürſtlichen Geſchlechte der Guiſen, welches für katholiſches Kirchenthum glühte, und ſich in allen Religionskriegen an der Spitze der verfolgungsſüchtigen Katholiken befand. Nach dem Tode ihres Vaters wurde Maria als Erbin des Königreichs Schottland in Frankreich erzogen, wo der gar zu weltliche Sinn des Hofes der Katharina von Medici ihr Gemüth beſing. Maria wurde noch ſehr jung mit Katharina's Sohn Franz II. vermählt, welcher das Jahr darauf ſtarb. Nun hoffte ſie als nächſte Erbin Königin von England zu werden. Als Enkelin von Heinrich's VII. Tochter, die mit Jacob IV. von Schottland vermählt war, hatte ſie nach dem Tode der katholiſchen Maria der Blutigen, Titel Wappen und Krone von England angenommen, was der gewöhnlichen Erbfolge auch gemäß war. Aber das ſchottiſche Parlament hatte nach dem Tode ihrer Mutter im Vertrage von Edinburg ausdrücklich feſtgeſetzt, daß England und Schottland von Rechtswegen der Eliſabeth ge-

hören ſollten, ein Beſchluß, deſſen Beſtätigung Maria jedoch fortwährend verweigerte.

Die Geſchichte der Stuart's iſt ein immerwährender Kampf fürſtlicher Gewaltherrſchaft und Willkühr mit den ſtändiſchen Rechten des Volks. Mit Jacob I. fing die Unzufriedenheit an, und die Revolution brach unter Karl I. aus, während welcher der König hingerichtet wurde, und unter Karl II. erhob ſich neue Aufregung, die mit der Vertreibung der Stuarts endigte. Die Schotten behaupteten, daß Adel und Volk Anfangs die Könige gewählt, und denſelben einen Rath der Weiſeſten an die Seite geſtellt hätten. Es ſtände ihnen zu, unter dem Bekenntniſſe Chriſti ihre Fürſten zu ermahnen, einzuſperren und für ihre Vergehen abzuſetzen. Im Jahre 1559 hatte Johann Knox die Reformation in Schottland eingeführt, die nur zu bald in puritaniſche Strenge ausartete und ſich im Staate mit republikaniſchen und fanatiſchen Ideen verband. Als deßhalb Maria auf den Rath *Katharina's*, die auf ihren Einfluß neidiſch war, im Jahre 1561 nach Schottland zurückgekehrt war, kam ſie mit den Puritanern in Streit. Natürlich, daß ſie gegen dieſe, die höchſt gewaltſam verfuhren, den katholiſchen Glauben wieder geltend zu machen ſuchte, aber ſie war zu unvorſichtig, und die Spannung zwiſchen ihr und ihren proteſtantiſchen Unterthanen wuchs von Tage zu Tage. Auch neigte Maria ſich zu ſehr nach Frankreich hin, ſie hatte ſchon früher, im Fall ſie kinderlos ſterben ſollte, Schottland an Frankreich vererben wollen. Ja ſie wollte ihren Sohn noch während ihrer Gefangenſchaft dem Könige von Spanien und dem Papſte übergeben, und wenn derſelbe nicht katholiſch würde, Schottland an den erſteren überlaſſen. Man darf

ſich deßhalb nicht wundern, daß die Schotten ſich an England anſchloſſen.

Maria erregte dadurch vielen Anſtoß, daß ſie das Pariſer Hofleben nach Schottland verpflanzen wollte. Das Reiten, Tanzen und Falkenſteigen hörte nicht auf, und zum großen Aerger der Puritaner nahmen die Bälle, Maskeraden, Hoffeſte und Gelage kein Ende. Der Hofzwang wurde ihr zuletzt ſo zuwider, daß ſie ſich nach St. Andrews zurückzog, und in einem gewöhnlichen Bürgerhauſe frei von allem Oeffentlichen und Politiſchen lebte, wie's ihr beliebte. Maria hatte ſchon früher die Schotten wider ſich aufgebracht, wegen ihrer Neigung zum männlichen Geſchlechte, und hatte einen ihrer Günſtlinge, Namens Chaſtellet, der ein öffentliches Aergerniß gab, dem Henkerbeile überliefert. Aber die Quelle ihrer bitterſten Leiden wurde ihre Liebe zu Darnley, ihrem Vetter, einem jungen ſchönen Manne, welcher vorzüglich tanzte und die Laute ſpielte. Maria glühte nur für Darnley und vergaß alles andere über ihre Liebe. Der Engliſche Geſandte Randolph ſchrieb: „Ich hielt zuvor Maria für ſo würdig, ſo weiſe und ehrenwerth in allem ihren Thun, und finde ſie jetzt ſo verändert durch ihre Liebe zu Darnley, daß ſie ihre Ehre in Zweifel, ihre Stellung in Gefahr und ihr Reich an den Rand des Abgrunds bringt. Sie iſt verändert bis zur äußerſten Verachtung ihres Lebens. Sie wird lediglich durch Liebe fortgeriſſen, und denkt weder an den Staat noch an ſich.“ Maria vermählte ſich darauf mit Darnley gegen den Willen der Schotten und der Eliſabeth. Aber dieſe Leidenſchaft war nur von kurzer Dauer; Darnley war ſchon vor der Vermählung übermüthig, frech und argwöhniſch, er benahm ſich im höchſten Grade

ſtolz und ungebührlich gegen Maria. Zuletzt ergab er ſich dem Trunke, ſo daß Maria immer kälter gegen ihn wurde, und ihre Liebe, als er ihren Günſtling Rizio ermordet hatte, in Haß und Rache umſchlug. Darnley wurde darauf ermordet; Maria wußte davon und ließ es geſchehen. Beſonders hatte Bothwel Antheil daran, welchem ſie nun ihre Neigung ſchenkte. Maria ließ zwar die Miſſethat zum Schein unterſuchen, aber war mit Bothwel, von dem ſie ſich auf deſſen Schloß hatte rauben laſſen, ſchon drei Monate nachher verheirathet. Bothwel hatte die Scheidung von ſeiner jungen Gemahlin erſchleichen müſſen, die ihm erſt vor ſechs Monaten war angetraut worden. Man drang auf eine förmliche Unterſuchung, aber Maria verweigerte dieſelbe, weil ſie ſich von Bothwel nicht trennen laſſen wollte: „eher wollte ſie Reich und Alles verlieren.“ Sie ſah ſich nun genöthigt, nach England zu entfliehen, wo Eliſabeth ſich ihrer auch mit Eifer anzunehmen ſchien. Aber während Maria noch in Schottland war, hatte Eliſabeth erklärt: „ihre Entfernung nach England wäre nicht ohne große Unannehmlichkeiten, und über die Dinge, die man ihr zur Laſt legte, wäre es nöthig, die Wahrheit zu wiſſen, damit ihre Unterthanen gerechter Weiſe könnten geſtraft werden. Die proteſtantiſche Religion wollte ſie unterſtützen, aber zugleich die Rechte der Königin aufrecht erhalten.“

Das Glück ſchien Eliſabeth erſt nicht ſo günſtig als Maria, denn in der zarteſten Jugend lernte ſie ſchon den Ernſt des Lebens kennen. Maria wurde von dem Throne in den Kerker geworfen, umgekehrt ſtieg Eliſabeth aus den Kerkermauern des Towers auf den Thron. Eliſabeth hatte eine wiſſenſchaftliche und gelehrte Bildung

erhalten; ihr Lehrer ſchrieb, da ſie ſiebzehn Jahr alt war: „Ihr Geiſt kennt keine weibliche Schwäche, und männliche Kraft zeigt ſich bei dem, worauf ſie ſich legt.“ Darum war ihr vielleicht die Abhängigkeit von einem Manne unerträglich. Als nämlich Philipp II. und Karl IX. ihr Anträge machten, ſagte ſie zu dem franzöſiſchen Geſandten: „Denke ich daran, daß ich heirathen ſoll, ſo iſt's, als riſſe mir einer das Herz aus dem Leibe; ſo weit bin ich meiner Natur nach davon entfernt, und nur das Wohl meiner Unterthanen könnte mich dazu zwingen.“ Eliſabeth vergaß nie ihre höhere Stellung z. B. gegen Robert Dudley, Grafen von Leiceſter, dem ſie zugeneigt war, und ließ gegen Eſſex, der ihre Gunſt mit Undank gelohnt hatte, den Geſetzen freien Lauf. Ebenſo ſtreng verfuhr ſie gegen Maria, die ſie als Königin und Schiedsrichterin empfing. Ein gewiſſer Murray hatte ſich im Namen der Schotten, und wider Frankreichs Einwirkung an das Urtheil und den Richterſpruch der Eliſabeth in der Ueberzeugung gewendet, daß auch der Höchſte den Geſetzen unterthan wäre. Maria wies auf ihr göttliches Recht hin und auf ihre angeſtammte Majeſtät als Königin; Eliſabeth auf das menſchliche Recht, vor dem Alle gleich wären. Maria hielt an dem franzöſiſchen Geſichtspunkte feſt, Eliſabeth an dem engliſchen; Erſtere ging vom katholiſchen Princip aus, und ſtützte ſich auf ariſtokratiſche Grundſätze, Letztere vom proteſtantiſchen Princip und berief ſich auf allgemeine menſchliche Rechte. Eliſabeth zog darauf Schottlands Lage, Murray's Stellung und Maria's Hinneigung zu den katholiſchen Mächten in Erwägung. Im Fall der Wiedereinſetzung der Maria fürchtete ſie für die Proteſtanten; darum drang ſie auf eine förmliche Unterſuchung,

und ließ die königliche Schweſter in feſten Gewahrſam bringen. Dieſe aber erklärte: „Lieber möchte ich alle meine Anhänger gefangen ſehen, als mich Murray unterwerfen, — lieber gegen die Türken gehen, als mich nicht an ihm rächen.“ Maria verweigerte alle Unterſuchung und ſprach: „Auf Anklagen meiner Unterthanen antworte ich nichts, ſie müßten denn mit gebundenen Händen vor mir ſtehen. Sie und ich, wir ſind in Nichts Genoſſen, und ich wollte lieber ſterben, als mich ſo herabwürdigen.“ Auch that ſie keinen Schritt zum Beweiſe ihrer Unſchuld, darüber wollte ſie ſich blos in Eliſabeth's Gegenwart und mündlich rechtfertigen, was dieſe aber ſtandhaft verweigerte. Eliſabeth wollte nicht den Schein haben, als nähme ſie gegen das Volk Partei für Maria; auch mochte ſie glauben, daß eine perſönliche Unterredung den Rechtsgang ſtören würde, und eine Annäherung konnte wohl keinen andern Erfolg haben, als Verſöhnung und Gnade. Die Befreiung und Wiederherſtellung Maria's *als Königin* ſchien unter dieſen Umſtänden nicht rathſam; aber Maria wollte auf keine Weiſe der Krone entſagen, ſondern erklärte im Gefühle ihrer angeſtammten königlichen Rechte, daß ſie lieber ſterben wolle, als das Scepter niederlegen. Sie äußerte zwar gelegentlich, daß ſie ſich nach Ruhe ſehne und nach keiner hohen Stellung, weder in England noch in Schottland, aber daß das blos vorübergehende Reden waren, ſieht man daraus, daß ſie an Eliſabeth und das Parlament abermals eine feierliche Erklärung wegen ihres Anrechts auf den Engliſchen Thron erließ.

Es wurden unterdeſſen viele Verſuche gemacht, Maria aus ihrer Gefangenſchaft zu befreien, und der Eliſabeth wurde nach dem Leben geſtellt. Im Jahre 1567 wurde deßhalb eine

Verbindung zum Schutze der Letztern geſchloſſen, wornach in vorkommenden Fällen vier und zwanzig Geheimeräthe die Unterſuchung leiten ſollten gegen alle, die damit umgingen, das Reich anzugreifen, Empörungen zu erregen, und die Königin zu verletzen oder umzubringen, durch oder für Jemand, der Anſprüche auf den Thron mache; der für welchen oder durch welchen dergleichen unternommen würde, ſollte aller Anſprüche verluſtig gehen und ſelbſt mit dem Tode beſtraft werden. Obwohl das Geſetz eigentlich gegen Maria gegeben wurde, trat ſie aber doch der Verbindung bei. Man zweifelt wohl, daß Maria an den Empörungen Theil gehabt; aber es ſcheint doch, daß ſie ſich mit Spanien gegen Eliſabeth eingelaſſen, und auch von Northumberlands Verſchwörung gewußt habe, denn es iſt ausgemacht, daß ſie unterm 20. Nov. 1570 zur Unterſtützung der Rebellen 1500 Pfund angewieſen hatte. Als man ihr die Briefe, die ſie bei dieſer Gelegenheit geſchrieben, vorlegte, ſoll ſie geweint und entgegnet haben: „es könne vielleicht von ihrem heftigen Haushofmeiſter etwas hinzugeſetzt ſeyn" und „mit Worten dürfe man es bei ihrem überreizten Zuſtande nicht ſo genau nehmen." — Im Jahre 1585 äußerte ſie bei Gelegenheit, als einer von ihren Anhängern an den Papſt und an den König von Spanien ſchrieb: „Laßt die Ausführung des großen Anſchlags und Plans vorwärts gehen." Engländer und Franzoſen bekämpften damals die Spanier als ihren gemeinſchaftlichen Feind. Der ſpaniſche Geſandte in London hatte bei allen Verſchwörungen und Intriguen der engliſchen Katholiken die Hand im Spiele. Der Nationalhaß zwiſchen Engländern und Spaniern war allgemein: Lope de Vega nennt in ſeiner Corona tragica de Maria Estuarda die

Engländer Verräther und grauſame Leute ohne Treu und Glauben, und Eliſabeth eine blutige Jezabel, eine zweite Athalia, eine Phryne in Scham und eine Circe in Verwandlung. Obwohl Maria ihre Königliche Ehre ſo hoch hielt, daß ſie ſchrieb: „Das Leben kümmert mich nicht ſo, als die Schande," ſo wies ſie doch die Beſchuldigungen nie beſtimmt zurück, ſondern leugnete blos, daß ſie gegen das Leben der Eliſabeth und die Ruhe des Staats Verſchwörungen angeſtiftet, obwohl ſie eingeſtand, daß ſie zu ihrer Befreiung mit fremden Fürſten Verbindungen angeknüpft habe. Dies läßt ſich vielleicht aus der Zweideutigkeit Maria's erklären; in demſelben Augenblicke nämlich, worin ſie an Eliſabeth ſchrieb: „Sie wünſche, daß ſie ihr ins Herz ſehen könne, um ihre Liebe und Aufrichtigkeit zu erkennen," ſchrieb ſie an den Papſt: „Er möge ihr vergeben, daß ſie ſo ſchmeichleriſche und liebevolle Briefe an Eliſabeth richte, ſie wünſche nichts mehr, als den Katholicismus in England herzuſtellen." Die Verſchwörung mag vielleicht weniger unmittelbar, als mittelbar von ihr ausgegangen ſeyn, mehr durch zugebende, paſſive Theilnahme, als durch thätige Anregung.

Eliſabeth war in dem Proceſſe der Maria nicht frei von einer gewiſſen Reizbarkeit; bei aller Königlichen Unparteilichkeit, die ſie ſich zur Richtſchnur nehmen mochte, ſchimmerte doch überall weibliche Eiferſucht hindurch, welche dem umſichtigen, tief blickenden Burleigh nicht entging. Namentlich war ſie gegen Shrewsbury argwöhniſch. Auch wurden in dem Proceſſe die Rechtsformen verletzt, denn Maria's Diener wurden nicht perſönlich mit ihr zuſammengeſtellt; obſchon Eliſabeth dieß nicht ausdrücklich unterſagt hatte, ſchien ſie es doch nicht zu wünſchen, ſie hätte wohl

ſonſt nicht in ihrer Anweiſung an Burleigh und Walſingham die Erwägung dieſes Punktes, ob er auch nöthig wäre, beſonders hervorgehoben. Es läßt ſich leicht denken, daß Eliſabeth gegen die öffentliche Hinrichtung war; aber es iſt ſchwer zu glauben, daß ſie das Todesurtheil blos darum unterzeichnet habe, weil ſie die beſorgten und erbitterten Unterthanen beruhigen wollte. Daß die Hinrichtung durch eine unglückſelige Verwickelung ohne ihren ausdrücklichen Befehl erfolgte, war wenigſtens eine übertriebene Nachgiebigkeit, wenn nicht Gunſtbuhlerei und Heuchelei, wodurch ſie ihrem freien, königlichen Willen etwas abtrotzen ließ, was ſich nachher ſchwer an ihr rächte. Die Zumuthung einer geheimen Hinwegräumung Maria's, die dem Paulet von Daviſon, wahrſcheinlich mit Wiſſen und Willen der Eliſabeth, gemacht wurde, und die Aengſtlichkeit Daviſon's bei dieſem Antrage iſt ein Zeichen eines böſen Gewiſſens. Auf jeden Fall ſcheint Maria nicht ſo unſchuldig, und Eliſabeth nicht ſo ſchuldig zu ſeyn, als Schiller ſie dargeſtellt hat. Es erhellt aus Briefen Maria's, die Capefigue in ſpaniſchen Archiven auffand, daß ihre Verurtheilung nicht ſo ganz ohne Grund war.

Wenn man alles erſchöpft zu haben glaubt, erzählt ein deutſcher Reiſender in England, was der ſchöne Romantismus und die Feudalzeit hervorgerufen, dann mache man ſich auf von Caſtle of Stirling nach Edinburg, und beſehe auf dem Wege das alte, ſchön zwiſchen Bäumen gruppirte Schloß, wo Maria Stuart ihr Leben empfangen, um es nicht fern davon durch der Schweſter Beil wieder zu verlieren, und nun eröffnet ſich ein Anblick, der wohl keinen ſeines Gleichen hat. — Maria Stuart und Eliſa-

beth haben in derſelben Weſtmünſter-Abtei und unter derſelben Wölbung in der Kapelle Heinrich's VII. ihre Monumente erhalten. Hier ruhen ſie im Tode vereint. Der ſchöne Leib der Maria liegt als friedliches Marmorgebilde ausgeſtreckt da, ihr heißes Blut, ihr liebebedürftiges Herz, ihr ſtolzer poetiſcher Sinn, und alles, was ihr Unglück ausmachte, iſt hier in dieſem kalten Steine geſtillt. Man ſchreitet in Groll zu dem prachtvollen Denkmal ihrer Feindin hinüber, aber lieſt mit Ehrfurcht die triumphirende Inſchrift ihres Sarkophags, die ſo Großes von der königlichen Amazone ausſagt. Es giebt für den Engländer keine Geſtalt ſeiner Geſchichte, die für ihn abgelebt wäre, bei welcher er nicht patriotiſche Geſinnungen hätte. Bei den Namen ſeiner großen Könige und Königinnen, wenn ſie auch noch ſo lange abgeſchieden ſind, hebt ſich ihm noch heute voll Begeiſterung das Herz, als wenn er zu jener Zeit gelebt und den Glanz derſelben mit genoſſen hätte. Er vergißt in ſeinem Nationalſtolze, in welchem Jahrhunderte Eliſabeth auf dem Throne ſaß, und wenn er ihren Namen hört, macht es ihm die Illuſion, als wenn ſie ihm noch jetzt zu befehlen hätte. In Oxford kann man die Bilder der beiden königlichen Schweſtern nicht ohne Rührung anſehen. Von der ſtolzen Jezabell, der gewaltigen, ſchweſtermörderiſchen Königsjungfrau Eliſabeth mit dem flammenden, rothen Haare und dem geſchniegelten, ſteifen Leibe, mit den ſtarren, widrig hervorſtechend glänzenden Augen, wendet ſich der Beſchauer mit tiefer Rührung zu dem lieblichen, Anmuth, Milde und Vergebung ſtrahlenden Antlitz der Märtyrin Maria Stuart, die mit der bezaubernden Schönheit ihrer edlen, einfachen Züge, mit dieſem ſanften, ſchwimmenden Auge

und reizenden Munde, mit dieſem unbeſchreiblichen Schmelz von Gemüth und feiner Sinnlichkeit, und mit dieſem unausſprechlichen Zuge der Herzensgüte und Sanftmuth, in ihrem ſchwarzen Gewande, das blos ein Kreuz ziert, ſiegend aus all dieſen ſtolzen Bildern hervortritt und unwiderſtehlich hinreißt und bezaubert. Und dieſes Bild malte Zucheri, der Maler Eliſabeth's, ſchwach als Maler, und nur bewundernswerth wegen ſeiner Treue. Das Bild iſt daher gewiß nicht geſchmeichelt, und wer es geſehen, der wird finden, daß die unglückliche Maria ſo muß ausgeſehen haben, gerade ſo, mit dieſen dunkeln, prächtigen Augen, denen kein Mann widerſtehen konnte, und die leider nur zu ſchwach für männliche Vorzüge waren. Dieſes unvergeßliche Bild lohnt allein eine Reiſe nach Oxford, und wer es geſehen, wird unſerm Schiller gewiß Recht geben, denn ſeine Maria iſt allein die ächte und wahre, wie ihr Bild in Oxford." —

Es iſt ein glückliches Zuſammentreffen der Geſchichte mit der Aufgabe, welche ſich der Dichter geſtellt hatte, die ſubjective Empfindung und Leidenſchaft im Zeugniß der entgegengeſetzten Principien der modernen Welt darſtellen zu wollen. In Maria Stuart ſetzt ſich die religiös-politiſche Entzweiung der früheren Stücke in individueller Empfindung und Neigung fort. Es ſind daher nicht blos Frauen, ſondern königliche Frauen, welche in entgegengeſetzter Form denſelben Inhalt des Lebens, des Staates und der Kirche im Unterſchiede von einander zum Pathos haben. Nach der politiſchen Anerkennung des neuen Glaubens iſt die Erbfolge kein katholiſches Vorrecht mehr, ſondern iſt auch proteſtantiſches Beſitzthum. In den früheren Stücken war das Streben nach dem

Throne das Pathos, im Don Karlos wurde daſſelbe von der Erbfolge abgeſchnitten. Im Wallenſtein trat es mit der Indifferenz am Glauben als ein Ideal wieder hervor, das aber wegen des unberechtigten Strebens an der Wirklichkeit des Staats zu Grunde ging. Mit der Anerkennung des neuen Glaubens dehnt ſich der Streit und Kampf um den Thron auf die Erbfolge aus. Es iſt nicht mehr der Stand, welcher nach dem Throne ſtrebt, es ſind Fürſtinnen von Geburt, blutsverwandte Königinnen, die ſich um das Recht der Erbfolge ſtreiten.

Bisher war der Staat, und darum auch der Monarch katholiſch, aber mit der Anerkennung des neuen Staats tritt der Monarch zugleich proteſtantiſch auf. Dieſer kann viel mehr, als der katholiſche, ſich dem Staate gemäß beweiſen, weil er ſein Gewiſſen freier erhalten kann. Der neue Staat iſt ferner dadurch, daß er einen Monarchen an der Spitze hat, wirklich perſönlich. So lange derſelbe ſich nicht in einem Individuum zuſammenfaßt und zuſpitzt, iſt er blos moraliſche Einheit, nicht wirkliche Perſönlichkeit, welche ſubjectiv entſcheidend iſt. Der ſubjective freie Wille, welcher ſo und anders wollen kann, verträgt ſich viel mehr mit dem neuen, als mit dem alten Staat. Der neue Staat tritt deshalb gegen den alten auf, um ſich zu bewähren, welcher Gegenſatz und Widerſpruch nur dann möglich iſt, wenn beide entgegengeſetzte Prinzipien denſelben Thron behaupten wollen. In Maria Stuart wird nicht blos um das Recht der Erbfolge geſtritten, ſondern zugleich darum, ob die katholiſche oder proteſtantiſche Fürſtin die rechtmäßige Königin ſey. Es iſt ein Kampf des alten und des neuen Staats um den Thron und die Erbfolge.

Mit dem neuen Staate macht ſich dem alten gegenüber ein weſentliches Moment des Staats, die Berathung geltend, welche nun auch deshalb in der Tragödie eine große Rolle ſpielt. In Maria Stuart iſt alles öffentlich, und darum auch das Pathos der handelnden Perſonen. Mit dem Staatsrath tritt das Princip der Oeffentlichkeit dem geheimen Gericht und der Inquiſition des alten Staates im Don Karlos gegenüber. Der neue Staat iſt im Kampfe gegen den alten offen, es geht alles nach Recht und Ordnung zu, es geſchieht nichts im Verborgenen. Indem der Staatsrath dem Monarchen berathend zur Seite ſteht, verwirklicht er die Idee des Rechts im Staate, es iſt nun unmöglich, daß der fürſtliche Wille despotiſch verfahren kann, weil er durch den berathenden zur rechtlichen Entſcheidung beſtimmt wird.

Im Don Karlos ſchwärmte ſchon die Königin für den neuen Glauben und für den neuen Staat. Die Königin des neuen Staats iſt nun neben der Königin des alten Staates da. Die Königinnen ſind als Fürſtinnen von Geburt Naturweſen, das natürliche Selbſt iſt königlich geworden; aber das königliche Selbſt iſt auch natürlich; es ſteht mit dem Pathos des natürlichen Willens an der Spitze des Staats, der fürſtliche Wille iſt als menſchlicher Wille zugleich ſubjectiver Wille und Willkür. Hierin liegt, daß der ſubſtanzielle, fürſtliche Wille zur blos natürlichen, ſubjectiven Empfindung und Leidenſchaft werden kann. Die Form des monarchiſchen Willens bringt es mit ſich, daß er ſich von nichts anderen beſtimmen laſſe und frei ſey. Er iſt dieſe freie Willkür aber blos der Form nach, indem ſein Inhalt der allgemein vernünftige Wille des Rechts und Geſetzes iſt, muß

er als die Spitze deſſelben damit in Einheit ſeyn, wenn er anders nicht mit dem Objectiven in Colliſion kommen ſoll.

Aus allen dem iſt ſowohl der Charakter der beiden königlichen Hauptperſonen als der übrigen handelnden Perſonen im Verhältniß zu einander abzuleiten. Sehen wir auf die Jugendgeſchichte der Königinnen in Frankreich und England, ſo war es natürlich, daß auch der Charakter beider Nationen auf dieſelben überging. Maria wurde, wie das Franzöſiſche Volk, von der Eigenliebe beherrſcht, Eliſabeth, gleich dem Engliſchen, von der Selbſtliebe. Jede Königin liebt ihr Volk, und ſchon wegen dieſer Liebe zu ganz verſchiedenen Nationen, an Sitte, Lebensart, politiſcher Verfaſſung und Religion, findet ſtille Abneigung ſtatt. Maria und Eliſabeth ſind ferner Königinnen ſich gegenſeitig abgeneigter Volksſtämme, Maria iſt die Schottiſche, Eliſabeth die Engliſche Königin. Es iſt ein uralt Wort, der Britte kann gegen den Schotten nicht gerecht ſeyn; es war ein alter Brauch, daß kein Britte gegen den Schotten, kein Schotte gegen den Britten vor Gericht zeugen durfte. So war denn Abneigung und Feindſchaft zwiſchen beiden Stämmen faſt zur Sitte geworden. Auf dieſes Brett im Ocean, ſagt der Dichter, warf die Natur zwei feurige Völkerſchaften, und nicht erlöſchen wird der Haß, bis Ein Parlament, Ein Scepter ſie vereinigt. Aber die ſie unter Einem Scepter verbinden wollen, ſind die Königinnen dieſer ſich haſſenden Völkerſchaften ſelbſt.

Maria war ſo wenig Königin, oder vielmehr gar nicht Königin, daß ſie nicht einmal den kleinen Thron von Schott-

land behaupten konnte, und deshalb der Spott ihrer Großen wurde. Wo aber der Monarch nicht herrſcht, treten dieſe keck hervor. Maria kam mit ihrer Stellung als Königin fortwährend in Colliſion, weil ſie ſich als Weib ungeſtört ihren Empfindungen und Neigungen hingab. Ihr ſubſtanzieller, königlicher Wille wurde für ſie deshalb eine Nothwendigkeit, welcher ſie des Herzens Empfindung als das Ideal und die Freiheit entgegenſetzte. Auch Eliſabeth kam mit ihrem königlichen Willen in Widerſpruch, denn ſie möchte gar zu gerne eigenwillig handeln, aber als Königin kann ſie das Recht und Geſetz, die Nothwendigkeit nicht umgehen. „Die allgewaltige Nothwendigkeit," ſagt ſie, „zwingt auch den freien Willen der Königin." „Der," ruft ſie aus, „iſt noch nicht König, der der Welt gefallen muß, nur der iſt's, der bei ſeinem Thun nach keines Menſchen Beifall braucht zu fragen!" Eliſabeth empfindet ebenfalls, wie Maria, die Subſtanzialität ihres königlichen Willens, als die Nothwendigkeit und Wirklichkeit, welcher ihrem Eigenwillen und Ideal, der Freiheit des natürlichen Selbſtes, widerſtrebt; empfindet es ſchmerzlich, daß der König nicht thun kann, was er will. Aber weder das natürliche Selbſt und Ideal Maria's, die Willkür des Herzens, noch Eliſabeth's, die Willkür des Verſtandes, vertrügt ſich mit der freien Willkür des Monarchen. Beide Königinnen wollen ihren Willen getrennt vom allgemeinen Willen des Rechtes und Geſetzes, vom Objectiven, haben; ihr Wille iſt als natürlicher und ſubſtanzieller königlicher Wille deshalb mit ſich entzweit, als Ideal und Wirklichkeit ſich ſelbſt entgegengeſetzt.

Der königliche Wille Eliſabeth's fordert, daß ſie in den Angelegenheiten Maria's Gnade für Recht ergehen laſſe,

aber ſie will die Maria nicht begnadigen, ſondern vernichten. Mit der Gnade und Verzeihung wäre ſie des Beifalls der Welt gewiß, denn ſie hat als Königin das Recht der Begnadigung; aber ſie verſchmäht ihren königlichen Willen als die Nothwendigkeit, die ihre Willkür einſchränkt. Eliſabeth handelt als Weib, nicht als Königin, beneidet die Maria, daß ſie als Königin habe erhöhen dürfen, was ſie geliebt — ſo glücklich ſey ſie nicht; der Stuart, ſagt ſie, ward's vergönnt, die Hand nach ihrer Neigung zu verſchenken, ſie habe ſich Jegliches erlaubt und der Menſchen Urtheil für nichts geachtet, habe ſich den ſtrengen Königspflichten nicht unterzogen. Und doch gewann ſie die Gunſt der Männer, weil ſie ſich nur befliß, ein Weib zu ſeyn. — Eliſabeth, ſieht man, möchte gerne ſeyn wie Maria, aber nicht ſcheinen.

Maria zeigt ſich in dem Briefwechſel mit Glasgow, ihrem Geſandten in Paris, als ein kindlich ſpielendes, gefallſüchtiges Weib, welches Frankreich, ihr zweites Vaterland, ſchwärmeriſch liebt, und ihr Unglück mit Faſſung, ja ſelbſt mit Seelengröße zu tragen weiß. Der alte Shrewsbury ſagt, Maria überſtrahlet blühend alle Weiber, durch Geſtalt nicht minder als Geburt; ihre Schönheit wird noch durch natürliche Anmuth und Grazie erhöht, durch Würde gemildert. Maria, bemerkte man, iſt weichen Gemüthes, ſorglos, leichtſinnig und reizbar; immer faßt ſie nur die heitern Seiten des Lebens auf, welches ſie in ſeiner ganzen Fülle genießen will. Wird ſie im Genuß geſtört, ſo wird ſie leidenſchaftlich und zu Vergehen fortgetrieben, über welche ſie nachher die bitterſte Reue empfindet. Maria iſt liebebedürftig, kann nicht leben ohne Liebe, aber ſie iſt ſo wenig egoiſtiſch und verſtockt, daß

man ihre Verirrungen darüber vergißt; ſie iſt nicht in dem Sinne laſterhaft, daß ſie ihr Gewiſſen durch die Conſequenz der Handlungen betäubte. Maria iſt eine echt poetiſche Figur, auch hatte ſie ſelbſt eine höchſt bewegliche Phantaſie, und dichtete; es fehlte ihr ja nicht an Situationen aus dem eigenen Leben zum poetiſchen Erguß — in Liedern träumte ſie vom ſchönen Frankreich und redete in Verſen zu Eliſabeth.

Der Dichter, ſagte man, wollte uns zeigen, wie eine ſchöne Natur, durch den Andrang ſtürmiſcher Leidenſchaften bis zum Laſter irre geführt, durch ihr inneres, beſſeres Selbſt unſerm Gemüthe mehr zuſage, als jener kalte, menſchenfeindliche Egoismus, der alles um ſich her als Mittel erachtet, welcher blos in ſich ſelbſt ſeinen höchſten Zweck ſieht, und den kein Band an die Menſchheit feſſelt, als das allgemeine Bedürfniß. In Maria und Eliſabeth wollte er den Kampf des Glaubens und des Unglaubens als in ihren Repräſentantinnen anſchaulich machen; es wäre ſchön, in einem weiblichen Gemüthe den Glauben darzuſtellen; aber den Unglauben? Das fühlte der Dichter, und darum wollte Eliſabeth ſich immer als Mann behandelt ſehen. Aber Eliſabeth iſt nicht Repräſentantin des Unglaubens und Maria des Glaubens, ſondern Eliſabeth iſt die Repräſentantin des neuen proteſtantiſchen Glaubens, im Unterſchied und Gegenſatz gegen den alten katholiſchen Glauben.

Maria hat mit den früheren Tugendhelden wenig oder gar nichts gemein; denn ſie liebt kein Ideal von einem Manne, wie er ſeyn ſoll, ſondern wie er iſt; ihr zerfließt die Schöpfung nicht in dem Einzigen, der zu gut iſt für dieſe Welt, ſondern ſie macht ſich nichts daraus, einen

nach dem andern aufzugeben. Maria liebt nicht edel, wie Amalia, auch nicht mit Rückſicht, wie Luiſe, daß ſie Stand und Verhältniſſe bedächte, ſondern liebt rückſichtslos, indem ſie als Königin ihre Geliebten aus dem Staube zu ſich emporhebt. Maria weiß nichts von Reſignation, will nicht, wie die Milford, von der Tugend ihres Geliebten heldenmäßig emporgehoben werden, und liebt auch keinen politiſchen Helden, überhaupt keinen großen Mann, ſondern eben nur den Mann. Ihre Empfindung iſt ohne Reflexion, ſie denkt ſie nicht und ſtellt ſie nicht vor, ſondern giebt ſich derſelben unmittelbar hin. Aber ſie empfindet nicht blos irdiſche Liebe in ihrem Herzen, ſondern auch himmliſche Liebe, indem ihr Gemüth ſowohl dem Glauben als der Welt zugewendet iſt. Maria wird von beiden entgegengeſetzten Empfindungen gleich tief bewegt. In den früheren Stücken läuterte ſich das natürliche Selbſt zu ſtets höherem, ſubſtanziellerem Gehalt, nun wird es gläubig. In Maria's Gemüth fällt aber das Natürliche und Gläubige noch aus einander, eines wechſelt mit dem andern blos ab. Es iſt daher kein Ganzes, ſondern getheilt, weltlich und gläubig neben einander; die religiöſe Empfindung tritt echt katholiſch zu der weltlichen Empfindung nicht hinzu. Das Gemüth kommt aber, wenn es ſich der erſtern rückſichtslos hingiebt, mit der letztern in Widerſtreit, und wird ſich in ſeinen Empfindungen entgegengeſetzt: erſt durch dieſe Entzweiung kann es zur Einheit mit ſich ſelbſt gelangen und ſein eigen werden. Der Kampf führt zum Sieg — welcher nicht zweifelhaft ſeyn kann, da die religiöſe Empfindung gegen die irdiſche die wahre iſt. Das natürliche Selbſt wird durch den Glauben überwunden.

Es iſt nun ſinnig und tief, daß der Dichter wegen der Einheit des Gemüths die Maria mit dem Bedürfniß und dem Verlangen auftreten läßt, ſich mit Gott und der Welt zu verſöhnen. Die ſchmerzlichſten Leiden haben ihre Seele geläutert, und ſie fühlt tiefe Reue über ihr vergangenes Leben. Gefangen und aller irdiſchen Majeſtät entkleidet, hat ſie nichts mehr als die rührende Geſtalt und edle Schönheit; aber gerade darum verfolgt die irdiſche Liebe ſie noch bis in den Kerker hinein, darum lebt ſie noch immer in Furcht und Hoffnung der Liebe und der Befreiung durch die Liebe. Maria will ſich vor Eliſabeth demüthigen, aber ſie ſoll noch mehr gedemüthigt werden. Langes drückendes Kerkerleben ſchwächte ihre Geſundheit, und tiefer Gram knickte die Friſche ihrer Jugend, als ihr plötzlich vergönnt wird, das lang entbehrte Grün der Erde wiederzuſehn. Während ſie ſich ihrem Entzücken überläßt und ſich an die ganze Natur anſchließt, tritt ihr in dieſem Augenblick der Freude die bitterſte Feindin entgegen, die das Vertrauen, womit ſie ſich in ihre Arme warf, ſo ſchändlich mißbrauchte. Empörend iſt die Art, wie Eliſabeth ſie empfängt, ſie reizt Maria durch unendliche Härte, die durch ihre Demuth und Erniedrigung noch um ſo ſchneidender wird. Eliſabeth prüft ihre Geduld aufs höchſte, als das arme, in ſo wenigen Augenblicken von den widerſprechendſten Empfindungen bewegte Herz es nur ertragen kann. Maria leidet das Unglaubliche, nimmt alle kränkenden Vorwürfe über ihre moraliſche und politiſche Schwäche geduldig hin; als aber Eliſabeth auch ihre Schönheit und Weiblichkeit verhöhnt, daß ſie die gemeine Schönheit ſey für alle, da bricht der lang gehegte Strom der Em-

pfindungen los, und ergießt ſich in heftiger Rede über Eliſabeth. Maria nennt ſie eine gleißneriſche Buhlerin, einen Baſtard und unrechtmäßige Königin. Nun hat ſie ihrem Herzen Luft gemacht, aber auch ihr Schickſal wendet ſich, denn ſolche Schmähung kann Eliſabeth nicht verzeihen, und um ſo weniger vergeben, als ſie die Wahrheit von Maria's Worten bitter empfindet. Alles treibt nun ſchnell dem Ziele zu, da gerade jetzt wieder ein Raſender einen Mordanfall auf Eliſabeth verſucht; dieſe trägt zwar noch Bedenken, das Urtheil zu vollziehen, aber unterſchreibt doch, als ſie ſich der Zuſammenkunft mit Maria in Fotheringhay erinnert. Maria giebt ſich noch einmal der Furcht und Hoffnung der Befreiung hin; als aber der Liebende ſich für ſie geopfert und der Geliebte ſie verräth, da fließen ihre Thränen: nun hat ſie nichts mehr auf Erden, und mit Freuden ſieht ſie dem nahen Tode entgegen. Nachdem ſie ihren Haß und ihre ſündige Liebe gebeichtet hat, iſt ſie ſelig, daß ihr vergönnt wird, die frühe, ſchwere Blutſchuld durch einen unverdienten Tod zu büßen. — So ſtirbt die vielgehaßte, vielgeliebte Königin.

Maria, welche ſich rückſichtslos ihren Empfindungen und Neigungen hingab, wollte nicht anders ſcheinen, als ſie war. Eliſabeth gab ſich ebenfalls ihren Neigungen, aber mit Verſtand und Rückſicht, hin, und ſuchte dieſelben heuchleriſch vor der Welt zu verbergen, ihren größten Ruhm darein ſetzend, daß man einſt auf ihrem Grabſtein leſe: Hier ruht die jungfräuliche Königin! Ihr weibliches Ideal iſt, eine Jungfrau heißen, ihr männliches Ideal iſt, herrſchen, darum iſt ſie „wie ein Mann und wie ein König.“ Eliſabeth weiß ſich ſo recht als

Königin, weiß ſich in allem als die Gewißheit ihrer ſelbſt. Aber ſie iſt nicht blos Selbſtherrſcherin, ſondern iſt in der Selbſtherrſchaft ſelbſtſüchtig.

Mortimer und Leſter ſind in derſelben Weiſe, wie Maria und Eliſabeth, einander entgegengeſetzt. 'Mortimer's Leidenſchaft, ſagte man, giebt uns einen kräftigeren Beweis von Maria's Reizen, als die mannichfaltigen Erzählungen und Wirkungen, die wir ſonſt davon hören. Gewöhnlich ſieht man ihn als einen glühenden Schwärmer an, der von der Sinnlichkeit beherrſcht wird; er iſt nie edel, ſagte man, aber keck, feurig, entſchloſſen, und gerade dieſes Feuer, dieſe Kraftäußerung macht ihn intereſſant. Seine Leidenſchaft geht faſt in Mißhandlung der Geliebten über, er wüthet und raſ't; und wenn es auch ſchön iſt, daß die Gluth ſeiner Empfindung und Willensſtärke durch Leſters Kälte und Heuchelei mächtig gehoben wird, ſo iſt doch Stärke nicht Edelmuth und Würde. Es iſt aber nicht die ſtürmiſche Leidenſchaft allein, von welcher Mortimer bewegt wird, ob gleich Maria die Triebfeder ſeiner Handlungen iſt und ihn zu allem fortreißt. Mortimer iſt auch ein Glaubensheld, durch irdiſche Liebe; er liebt zwar in Maria das Weib, das ſchöne Weib, aber liebt in ihr auch die Märtyrin des Glaubens. Er ſchaute himmliſche Geſtalten, die ein hoher Bildnergeiſt verſinnlichte; da konnte er das körperloſe Wort, die dumpfe puritaniſche Predigt nicht mehr hören — und ſchwor den proteſtantiſchen Glauben ab, wie Wallenſtein. Er ſchaute in Maria's Bildniß von rührend wunderſamem Reiz die ſchönſte aller Frauen und auch die jammerwürdigſte von allen, die für den Glauben leidet; er will ſie befreien. Er meint, das ſicherſte Mittel ſey,

die Eliſabeth glauben machen, daß er Maria verderben wolle, und fürchtet nicht ohne Grund, daß Eliſabeth ſonſt andere Hände erkaufen möge, was ſeinen Haß und ſeine Liebe noch erhöht. Er ſieht, wie Maria die Eliſabeth in den Staub tritt, wie ihr edler, königlicher Zorn ihre Reize noch vermehrt, und nun betet er ſie an. Und zu dieſer glühenden Liebe kommt noch die Eiferſucht, die zur Raſerei, zur Verzweiflung wird, als ſein Verſuch der Befreiung Marien's mißlingt. Leſter, um ſich zu retten, nimmt ihn treulos gefangen, aber Mortimer verſchmäht es, dieſen mit ins Verderben zu ziehen, und giebt ſich den Tod. Mortimer ſtirbt edel, ſtirbt für ſeine Liebe und für ſeinen Glauben, für die irdiſche und himmliſche Maria.

Leſter liebte Marien, als ſie noch glücklich war, und liebt ſie noch, aber er verläßt ſie im Unglück. Er durfte werben um zwei Königinnen, aber verſchmäht und verräth ein zärtlich Herz, um ein ſtolzes zu gewinnen. Leſter liebt beide Königinnen, weil der Thron ſtreitig iſt, er liebt Maria mit dem Herzen, Eliſabeth mit dem Verſtande. Leſter iſt ein Glücksritter, wie Wallenſtein, und will, wie dieſer, ſein Glück durch die Weiber, aber nicht zugleich durch's Schwert machen. Leſter möchte das höchſte irdiſche Glück gewinnen, der Gemahl einer Königin werden; darum hält er es weltverſtändig mit der glücklichen, die im Beſitze iſt. Aber weil er um des Glückes willen liebt, nicht um der Liebe willen, wird das Glück zu ſeiner Pein. Denn Eliſabeth liebkoſt ihn bald, und ſtößt ihn bald mit Stolz zurück; und zuletzt ſoll er noch einem jungen, blühenden Gemahl weichen. Deshalb ſehnt er ſich wieder nach Maria hin, die ihm verzeiht; er hofft ſie zu retten, zu beſitzen; als aber der Augenblick kommt, mit Mortimer

zu handeln, fehlt ihm der Muth. Wenn Eliſabeth die Gegnerin ſehen würde, meint er, werde ſie ihr verzeihen; aber in ſeiner Erwartung getäuſcht, zieht er ſich wieder zurück und ſtimmt ſogar für ihren Tod. Es geſchieht ihm Recht, daß er auf Befehl der Eliſabeth der Maria den Tod ſelbſt ankündigen muß — daß ihn Reue und Verzweiflung ergreift: Leſter verliert ſein Glück und ſeine Liebe, weil beides ſich hier nicht vereinigen läßt.

Burleigh ſteht ſeiner Königin würdig zur Seite, indem er allein auf den Staatsvortheil denkt. Einerſeits hat er ſtaatsklug das Gericht für Maria angeordnet, andrerſeits will er weltverſtändig der Eliſabeth zu Gefallen leben. Er ſucht Paulet zu beſtimmen, daß er die Maria im Stillen aus dem Weg räume, und ſucht Eliſabeth zu überreden, daß ſie die Schweſter nicht begnadigen, nicht retten könne. Burleigh möchte unter dem Schein des Rechts durch ungerechte Mittel die Gegnerin ſeiner Königin verderben. Aber gerade der Eifer, der Eliſabeth zu dienen, führt ſeinen Fall herbei. Eliſabeth verbannt ihn aus ihren Augen, um ſich den Schein der Gnade und Milde zu geben, als habe er ihr ungebührlich vorgegriffen.

Wie Burleigh weltverſtändig und unredlich, iſt Paulet ehrlich. Und Talbot eifert für das Recht gegen den Schein deſſelben. Er nennt Maria's Hinrichtung ein ungerechtes Mittel, und ermahnt die Eliſabeth, Englands Ruhm nicht zu beflecken. Talbot iſt wahrhaft bekümmert um den Ruhm der Königin. Im Staatsrath ſoll die Leidenſchaft und Selbſtſucht keine Stimmen haben; darum erinnert er Eliſabeth an ihren königlichen Willen, als ſie ſagt,

daß man ſie zur Unterſchrift zwinge. Der königliche Wille ſoll unabhängig und frei ſeyn von dem Drängen des Volkes und des Staatsrathes; Eliſabeth ſoll als Königin handeln, nicht als Weib. Darum ſagt er zu ihr:

„Der eignen Milde folge du getroſt.“

Talbot hat das echt-politiſche Pathos: der fürſtliche Wille ſoll den Willen des Volkes und des Staatsrathes auch königlich beleben. Er giebt deshalb der Eliſabeth, nachdem Maria hingerichtet iſt, das Siegel zurück, weil er ihren edlen Theil nicht habe retten können, und ſie von nun an nichts mehr zu fürchten habe, noch zu achten brauche.

Maria iſt Mutter und vertrauert kinderlos ihr Leben; ihr eigener Sohn iſt für ſeine Krone beſorgt und hält es mit der Gegnerin der Mutter; Maria iſt für die Freuden der Welt empfänglich, und verſchmachtet ihr Leben im Kerker, im eigenen Lande iſt ſie als Königin gefangen. Maria iſt höchſt liebenswürdig, und wird ſo ſehr gehaßt und verfolgt; in der Heimath wird ſie um des Glaubens willen verwünſcht und im Auslande geſegnet; in der Wiege gekrönt, liegt ſie im Sarge enthauptet. Man hat deshalb ihr ganzes Leben einen Widerſpruch genannt. Aber zuletzt triumphirt ſie noch über die Schmach, ihr königliches Haupt dem Henkerbeile Preis geben zu müſſen.

In Betreff der Handlung lobte und tadelte man bald dies, bald jenes. Man fand die Feindſchaft Burleighs gegen Maria nicht genug motivirt und Daviſon zu unthätig. Warum laſſe er das ihm gegebene Papier tödtlich werden? Burleigh und Leſter ſagten ſich in Eliſabeth's Gegenwart Dinge, die zwar ihrem Charakter gemäß ſchienen,

aber ſie ſollten doch in Gegenwart der Königin Mäßigung für Pflicht halten. Solche Reden widerſprächen der Würde der Tragödie. Man lobte, daß wir Maria nach dem Auftritte im Park nicht eher wiederſähen, als kurz vor dem Augenblicke ihres Todes, wo ſie uns wie ein himmliſches Weſen entgegenträte. Die Zuverſicht eines ſeligen Todes, die hohe Religioſität, die bei einem ſolchen Charakter ebenſo wahr, als natürlich wäre, erhöbe ſie über alles Irdiſche, und die ſo ſehr am Leben gehangen, ginge nun ruhig dem Tode als eine erhabene Heldin entgegen. Während die Geſchichte den Entſchluß der Eliſabeth nicht erklären könne, ja ſogar der Wahrſcheinlichkeit entbehre, wenn ſie die Eliſabeth ſcherzend das Todesblatt unterſchreiben laſſe, mache der Dichter die Unterzeichnung dadurch begreiflich, daß Eliſabeth in der Maria gewiſſermaßen die Nebenbuhlerin, alſo ein Weib das andere hinrichten laſſe.

Carlyle urtheilt über Maria Stuart wie ein Engländer aus Vorliebe für Eliſabeth. Maria Stuart, ſagt er, habe große Schönheiten, und würde den Ruhm eines weniger großen Genius begründet haben; dem Ruhme Schiller's habe ſie aber nichts hinzufügen können. Die ihr zu Grunde liegende Idee ſey im Vergleich mit Wallenſtein nur beſchränkt und ihre Reſultate nur gewöhnlich. Wir finden hier keine treu geſchichtlichen Schilderungen; ebenſo wenig lernen wir die Sitten und Gebräuche des Landes daraus kennen. Das Bild des engliſchen Hofes ſtehe nicht lebendig vor unſern Augen; Eliſabeth gleiche mehr einer der franzöſiſchen Medicis, als der ſtaatsklugen und gefallſüchtigen, eigenſinnigen, herrſchſüchtigen, und doch im Ganzen redlich guten Königin Eliſabeth. So reich ſich Schiller's Genius auch in dieſer Tragödie bewähre,

ſo mache ſie doch, beſonders bei den Engländern, wenige Wirkung; Maria Stuart habe uns bereits in Proſa und Verſen Thränen genug gekoſtet; und die Perſonen, die ſich durch die Moral und das Intereſſe ihrer Lebensgeſchichte, wie ſie uns hier erzählt werde, tief erſchüttern ließen, müßten eher zu einer beſondern Menſchenclaſſe gezählt werden, als zur allgemeinen: er wolle nur bemerken, daß Frau von Staël zu ihren vorzüglichſten Bewunderern gehöre.

In Maria Stuart iſt das Pathos kein blos ſelbſtſüchtiger Zweck mehr, ſondern ſubſtanzielles Intereſſe, in den beiden Königinnen auf entgegengeſetzte Weiſe individualiſirt. Schon Wallenſtein ging an dem Verſuche zu Grunde, die Intereſſen der entgegengeſetzten Formen und Geſtalten der modernen Welt in ſich vereinigen zu wollen. Die beiden Königinnen begegnen ſich feindlich in allen Intereſſen des Lebens. Maria giebt ſich ihren Neigungen hin ohne Rückſicht auf göttliche und weltliche Gebote und geräth dadurch in Schuld. Aber wir ſehen auch, wie ſie beſtrebt iſt, ſich mit Gott und der Welt durch bittere Reue und ſtrenge Buße zu verſöhnen. Indem ſie ſich ihrem Glauben unterordnet, bezwingt ſie ſich ſelbſt und ihren Haß. Eliſabeth erkennt nichts über ſich an, ſondern ordnet alles ſich ſelbſt unter. Maria glaubt an die göttliche Liebe und Gnade, Eliſabeth iſt ihrer ſelbſt gewiß und iſt ſich ſelbſt genug. Ihr einziger Zweck iſt der Thron, welchen ſie um jeden Preis behaupten will. Maria hat die Kraft, demſelben zu entſagen, ſich über die irdiſche Welt und Majeſtät zur himmliſchen zu erheben, Eliſabeth weiß nichts von dieſer Himmelswelt, ſondern iſt vollkommen in der irdiſchen befriedigt. Wenn deshalb

Eliſabeth über Maria äußerlich den Sieg davon trägt, indem ſie ihr den Tod giebt, triumphirt Maria noch im Tode und wird im Tode verklärt. Wallenſtein ſchied ohne Buße aus der Welt, Maria ſtirbt im Glauben, mit Gott und der Welt verſöhnt. Eliſabeth dagegen bleibt ohne Reue, und wird nur dadurch geſtraft, daß ſie zuletzt von Allen verlaſſen wird. Der Sieg der Eliſabeth über Maria, und damit des neuen proteſtantiſchen Princips über das alte katholiſche iſt kein rühmlicher Sieg; denn was hier den Sieg behält, iſt nur das Extrem des neuen Princips, nicht die wirkliche Seele deſſelben. Daß aber Eliſabeth blos die atome Spitze dieſes Princips iſt und vertritt, iſt darin angedeutet, daß ſie zuletzt einſam und verlaſſen daſteht. Die Gewißheit des Geiſtes von ſich ſelbſt iſt zwar die Form, warum das neue Princip das alte bekämpft und über daſſelbe ſiegt, es darf ſich aber nicht als das harte Herz fixiren, ſondern muß ſich bekennen, verſöhnlich ſeyn.

Im Wallenſtein war das natürliche Band der Blutsverwandtſchaft ſchon mit dem Schickſale verflochten, in Maria Stuart iſt die Blutsverwandtſchaft ſelbſt das Schickſal. Iſt es nicht ein Schickſal, daß die königlichen Frauen und Schweſtern, die ſich als Blutsverwandte lieben ſollten, ſich unnatürlich haſſen müſſen? Maria nennt es Schickung; ein böſer Geiſt ſtieg aus dem Abgrunde, den Haß in ihren Herzen zu entzünden; weder ſie noch Eliſabeth wäre ſchuldig; der Haß wuchs mit ihnen auf und böſe Menſchen ſchürten die unglückſelige Flamme an; es wäre das Fluchgeſchick der Könige, daß ſie entzweit die Welt in Haß zerreißen müßten. Die Entzweiung der Welt iſt in ihnen individualiſirt, indem ſie die lebendige Spitze

derſelben ſind. Es kann kein Friede zwiſchen ihnen ſeyn, weil ſie entzweit denſelben Zweck verfolgen. Das Leben der einen, iſt der Tod der andern: eher, ſagt Maria, mögen Waſſer und Feuer ſich in Liebe begegnen und das Lamm den Tiger küſſen. Ihr gutes Recht auf England iſt ihr ganzes Unrecht; dieß unglücksvolle Recht iſt die Quelle aller ihrer Leiden. Und Eliſabeth erblickt in Maria die Furie ihres Lebens, ihren Plagegeiſt, vom Schickſal angeheftet; Maria heißt jedes Unglück, was ſie niederſchlägt, ſie iſt die Haſſenswerthe, welche ihr den Geliebten raubt, den Bräutigam, und die ſich die rechtmäßige Königin nennt. Maria iſt die Feindin ihres Glaubens, um derentwillen Frankreich ſie verräth, und der Papſt Bannflüche gegen ſie ſchleudert, derentwegen eine ganze Welt ſich gegen ſie erhoben hat. So iſt jede Königin das Schickſal der andern. Beide erkennen ihren Willen nicht darin, ſehen es als ein Fremdes an, worin ſie ihre ſittliche Forderung nicht finden; es iſt aber ihr Schickſal, können ſich nicht davon los machen. Indem ſie ſich haſſen, machen ſie es aber zu dem ihrigen, es wird ihre eigene Empfindung, ihr Pathos, ſo daß ſie die Nothwendigkeit ausführen. Damit heben ſie das Schickſal auf und erheben ſich darüber. Maria überwindet den Haß im Glauben und durch den Glauben, Eliſabeth überwindet ihn durch die That; denn mit dem Gegenſtande des Haſſes verſchwindet auch der Haß; aber ihre Handlung iſt Rache. Es iſt noch ein Reſt des Schickſals, daß der Haß Eliſabeth's nur mit der Vernichtung, mit dem Tode der Gegnerin aufhören kann. Darum wird nur die Willkür des Herzens, nicht die Willkür des Verſtandes verklärt; es iſt aber der Geiſt, welcher von den Schranken der Natürlichkeit befreit.

Die Erbfolge hängt nun wegen des Siegs des neuen,

proteſtantiſchen Princips und der Erhaltung deſſelben auf den Thron, mit der Oeffentlichkeit des Rechts und der Berathung zuſammen. Im Don Karlos machte ſich die Herrſchaft des Rechts ſchon über die beſonderen Intereſſen geltend. Im Wallenſtein erſchien zwar das particuläre Intereſſe wieder, mit dem allgemeinen Intereſſe im Kampf, aber der Held ging an der ſubſtanziellen Empfindung der Armee und ihrer Treue gegen den Kaiſer unter. In Maria Stuart tritt die Oeffentlichkeit des Rechts und damit das Volk hervor, welches mit der Empfindung der ſubſtanziellen Macht des Staates über die beſonderen Intereſſen Liebe zum angeſtammten König hat und an allem Theil nimmt; deßhalb wird der Streit der Fürſtinnen um den Thron und die Erbfolge zum Kampf der Völker, zum Succeſſionskrieg, der Inhalt der Jungfrau von Orleans.

Die Jungfrau von Orleans.

Mit dem Jahre 1801 fing Schiller an, die Jungfrau von Orleans zu bearbeiten, und theilte Göthe erſt immer Einzelnes mit, bis er es zuletzt für das Beſte hielt, ihn mit dem Ganzen nach der Ordnung bekannt zu machen; denn er brauchte einen gewiſſen Sporn, um mit friſcher Thätigkeit zum Ziele zu gelangen. „Mein Stück", ſchrieb er, „führt mich in die Zeiten der Troubadours, und ich muß, um in den rechten Ton zu kommen, mich mit den Minneſängern zu befreunden ſuchen. Mit meiner Arbeit geht es noch ſehr langſam, doch geſchieht kein Rückſchritt: bei der Armuth an Anſchauungen und Erfahrungen nach Außen, die ich habe, koſtet es mir jeder Zeit eine eigene Methode und viel Zeitaufwand, den Stoff zu beleben, welcher keiner von den leichteſten iſt, und mir nicht nahe liegt." Er ſchrieb ferner an einen Freund: Vergeſſen Sie nicht, daß ich mich ein volles Jahr mit dem Stoff herum getragen habe, ehe ich zur Ausführung ſchritt. Die Jungfrau iſt in ihrer Art ein einziges Sujet und ein beneidenswerther Stoff für den Dichter, ungefähr wie die Iphigenie der Griechen. Er konnte nur ſo erfunden werden; darum haben ſich auch

von jeher ſo viele Dichter und Dichterlinge an ihr vergriffen und verſündigt, und darum verſuchte ich ihre Wiedereinſetzung in die Rechte des romantiſchen Zeitalters, dem ſie angehört. Der Reviſionsproceß ſchien mir ebenſo nöthig mit den poetiſchen Acten vorzunehmen, als jener wirkliche, der im Jahre 1455 durch Papſt Calixtus III. gegen die ſündhaften 12 Artikel verhängt wurde. Göthe bat Schillern, daß er ihm den Plan von vorn herein erzählen möchte, und als drei Acte zu Ende des Februar in's Reine geſchrieben waren, ging er damit zu Göthe hin, ſie ihm vorzuleſen. Die noch übrigen Acte machten ihm größere Schwierigkeiten und ſpannten ihn ſehr an. Er fürchtete, nicht zu rechter Zeit fertig zu werden, und je mehr er ſich hetzte und ängſtigte, deſto weniger wollte es gehen. Den vorletzten Act nahm er mit nach Jena und brachte ihn von da mit nach Weimar fertig zurück. Anfangs hatte er dreierlei Pläne, und geſtattete es die Zeit und das kurze, drängende Leben, ſo wollte er die beiden andern gleichfalls ausführen. Beſonders lockend war ihm der Gang des Stücks, wo er ein treues Gemälde der damaligen Sitten und der Ausgelaſſenheit am üppigen Hofe des Dauphin's mit den Angriffen der Engländer und mit der Entſchloſſenheit des begeiſterten Mädchens ganz anders würde contraſtirt haben, als jetzt, wo er den Dauphin nur ſchwächlich und in dieſer Schwäche liebenswürdig ſchildern durfte. Dann würde auch Johanna in Rouen verbrannt worden ſeyn. Es koſtete ihm keinen geringen Kampf, als er mit den erſten vier Acten fertig war, von der Geſchichte in das romantiſche Feld der Möglichkeit überzuſchweifen. Erſt nach einer wochenlangen Ableitung aller Gedanken entſchloß er ſich zu derjenigen romantiſchen Ausführung, wie ſie

nun iſt. Die Jungfrau von Orleans erſchien ſchon in demſelben Jahr 1801. Schiller wollte um der Zweifel willen, die ſich wegen der Aufführung der Jungfrau von Orleans in Weimar ergeben hatten, die Proben in Lauchſtädt ſelbſt dirigiren, aber wurde durch ein Katarrhfieber abgehalten, hin zu kommen. Die ganze jugendliche Welt, ſchrieb Göthe, wünſcht und hofft, Sie zu ſehen; dieſe früher erregte Hoffnung iſt unter den jungen Leuten ſehr groß. Später ſah Schiller die Jungfrau von Orleans zu Leipzig, in Geſellſchaft der Körner'ſchen Familie, die von Dresden dazu herübergekommen war. Als der Vorhang nach dem erſten Acte fiel, ertönte ringsum: „Es lebe Friedrich Schiller!“ von Pauken und Trompeten begleitet. Nach dem Schluſſe des Stücks ſtrömte alles aus dem Haus, um den Dichter zu ſehen. Das Publikum bildete eine Reihe, und entblößte, während Schiller hindurch ſchritt, die Häupter; viele hoben ihre Kinder empor und riefen: „der iſt es!“ In Berlin wurde am Neujahrstage 1802 das neu erbaute Schauſpielhaus mit einer Aufführung der Jungfrau eröffnet, und von hier ging der Unfug der Darſtellung des Stücks in Betreff der Scenerie, beſonders des Krönungszuges aus. Zelter ſchrieb darüber an Göthe: „Wenn Schiller ſeine Jungfrau von Orleans jetzt ſehen will, ſo muß er nach Berlin kommen. Die Pracht und der Aufwand iſt mehr als kaiſerlich; der vierte Act deſſelben iſt hier mit mehr denn 800 Perſonen beſetzt, und Muſik und alles andre mit inbegriffen, von ſo ekſtatanter Wirkung, daß das Auditorium jedesmal in Ekſtaſe darüber geräth. Die Kathedrale mit der ganzen Dekoration, welche in einem langen Säulengange beſteht, durch den der Zug in die Kirche geht, iſt im Gothiſchen Styl. Daß das Ita-

liäniſche große Hoftheater dadurch in die größte Verlegenheit geräth, indem es nun gar nichts mehr übrig behält, das Auge an ſich zu bringen, können Sie ſich vorſtellen, und die Italiäner ſchimpfen nicht wenig über dieſen Unfug.“ Der Aufzug der Jungfrau, ſagt Tieck, iſt freilich der Wendepunkt ihres Schickſals, ihre höchſte irdiſche Verherrlichung unmittelbar vor ihrer tiefſten Erniedrigung, aber deßohngeachtet konnte Schiller es nicht billigen, wie dieſes Außerweſentliche in Berlin ſo die Hauptſache geworden iſt, daß alle Worte des Dichters nach dieſem Prachtaufzuge nur nüchtern und matt klingen, und auch den beſten Zuſchauer langweilen müſſen. Endlich wurde das Stück auch in Weimar noch im Verlauf des Jahres auf die Bühne gebracht. Nach Göthe war es der Thätigkeit Iffland's vorbehalten, durch eine glänzende Darſtellung dieſes Meiſterſtücks ſich für alle Zeiten in den Theater-Annalen einen bleibenden Ruhm zu erwerben.

Wir haben von Franzoſen zwei epiſche Gedichte, in welchen die Jungfrau von Orleans die Heldin iſt. Das eine Gedicht iſt von Chapelain, das andere von Voltaire. Chapelain's Epos iſt aus dem Anfange des 17. Jahrhunderts, und heißt wie Voltaire's Epos la Pucelle, aber iſt ſelbſt in Frankreich faſt vergeſſen. Erſt neuerlich hat St. Marc Girardin auf daſſelbe wieder aufmerkſam gemacht. Johanna iſt bei Chapelain immer die große Heldin, der Dichter hat eine gewiſſe Ehrfurcht für ſie, er ſchildert ſie thatkräftig und demüthig, gottbegeiſtert in Kampf und Sieg, in Glück und Unglück. Johanna iſt ebenſo ſtark im Dulden und Ergeben, als muthig und kühn im Streite; menſchliche Leidenſchaften kennt ſie nicht, ſie empfindet und weiß ſich nur als die von Gott geſandte Heldin und Märtyrerin,

und weiß, daß Gott in ihr mächtig iſt. Auch gibt ſie Gott allein die Ehre. Johanna lebt blos, um Gottes Willen zu vollbringen, für das Vaterland zu kämpfen und zu dulden, und betrachtet ſich nicht nur als eine Heldin, ſondern auch als ein Opfer zur Rettung des Vaterlandes. Voltaire hat dagegen ſeine Jungfrau mit Spott und Hohn aller Art überhäuft und geſchmäht. Schiller ſchrieb in dieſer Beziehung an Wieland bei Ueberſendung eines Exemplars der Tragödie: „Sie haben, mein herzlich verehrter Freund, mir zu Anfang dieſes Jahres mit Ihrem Sokrates und ſeiner Freundin Lais (Ariſtipp und ſeine Zeitgenoſſen) ein ſo angenehmes Geſchenk gemacht, daß ich herzlich wünſche, es auf meine Art, d. h. ſo gut, als ich's habe, wieder wett machen zu können. Anſtatt einer Hetäre ſende ich Ihnen hier eine Jungfrau, und möchte dieſe nur keine ſchlechtere Figur unter den Jungfrauen ſpielen, als ihre Lais unter den Freundinnen. Beide haben übrigens dieß mit einander gemein, daß ſie zwei übelberüchtigte und liebenswürdige Damen wieder zu Ehren zu bringen ſuchen; und Sie werden mir zugeben, daß Voltaire ſein Möglichſtes gethan, einem dramatiſchen Nachfolger das Spiel ſchwer zu machen. Hat er ſeine Pucelle zu tief in den Schmutz herabgezogen, ſo hab' ich die meinige vielleicht zu hoch geſtellt. Aber hier war nicht anders zu helfen, wenn das Brandmal, das er ſeiner Schönen aufdrückte, ſollte ausgelöſcht werden." —

Schiller hatte mit vieler Theilnahme die notices et extraits des manuscrits de la bibliotheque du roi (Paris 1790 Vol. III.) von de l'Averdy geleſen, in welchen 28 Handſchriften über den Verdammungs- und Losſprechungsproceß Johanna's enthalten waren. Wie ſchon bemerkt worden,

war er anfangs entſchloſſen, ſich ſtreng an die Geſchichte zu halten. Seine Abweichung von der Geſchichte iſt von den beiden Schlegeln hart getadelt worden. „Das wahre ſchmachvolle Märtyrerthum der verrathenen, verlaſſenen Heldin," ſagt Auguſt Wilhelm, „würde uns tiefer erſchüttert haben, als das roſenfarb erheiterte, was Schiller im Widerſpruch mit der Geſchichte ihr angedichtet habe." Aber das Märtyrerthum der verlaſſenen Heldin kann auf dem Theater ſchwerlich befriedigen; in der Geſchichte iſt es anders, wir ſchauen darin die Begebenheiten im Zuſammenhange mit der Vergangenheit und Zukunft an; wir dürfen uns nicht ein Factum einzeln herausgreifen und beurtheilen. Die Weltgeſchichte iſt ſtets das Weltgericht; ſie hat die Jungfrau gerechtfertigt, die Folgezeit hat ihr den Ruhm und die Ehre wiedergegeben, die ein böſes Verhängniß ihr für den Augenblick geraubt hatte. Der Dichter mußte hier wohl die Kataſtrophe ändern, den Finger der Gerechtigkeit, der ſich erſt in der Folgezeit in der Wirklichkeit zeigte, in die Gegenwart hineinziehen. Schiller hat dies glücklich, poetiſch und wahr zugleich gelöſt. Schlegel nennt aber doch das Stück eine ſchöne Ehrenrettung eines durch frechen Spott geſchändeten Namens, und ſeine blendenden Effecte, durch den reichen Schmuck der Sprache unterſtützt, verdienten ihm ein ausgezeichnetes Glück auf der Bühne. Nur, meint er, hätte der Dichter das Wunder dahin geſtellt ſeyn laſſen ſollen, wenn auch die Geſchichte der Jungfrau beurkundete, daß ihre höhere Sendung von ihr ſelbſt und großen Theils auch von ihren Zeitgenoſſen geglaubt worden; der Zweifelgeiſt der Zeit hätte ihn davon ablenken ſollen, es für wahr auszugeben. Auch wäre Shakſpeare's Darſtellung viel hiſto-

riſcher und gründlicher. Es iſt das pure Reflexion; man weiß nicht, was man dazu ſagen ſoll, da doch Schlegel ſelbſt eingeſteht, daß die höhere Sendung von ihr ſelbſt und ihren Zeitgenoſſen geglaubt worden ſey. Was aber Shakſpeare's Darſtellung betrifft, ſo iſt bei ihm keine Spur von der zarten Jungfräulichkeit Johanna's zu finden, die die Geſchichte ihr doch zuſpricht: er legt ihr Scherze und Witzreden in den Mund, die einer Jungfrau nicht geziemen. Er läßt ſie von den Engländern eine Dirne ſchelten, die durch Teufelskünſte ihrem Herrn um ſchnöden Lohn diene. Er läßt ſie zwar ſagen, daß ſie erwählt von droben ſey, und begnadigt, durch himmliſche Begeiſterung Wunder zu thun, daß ſie nie mit böſen Geiſtern verkehrt habe, und den Engländern die Gnade fehle, warum ſie es für unmöglich hielten, ohne Macht und Hülfe des Teufels Wunder thun zu können. Zwar nennt ſie ſich eine Jungfrau von Kindheit an, ſelbſt in Gedanken keuſch und unbefleckt; — aber die Schwachheit kommt gleich hinterher, indem ſie die Liebe Karl's nur für den Augenblick zurückweiſt. Die Geſchichte hat jetzt ſo ziemlich feſtgeſtellt, was man von der wunderbaren Erſcheinung der Jungfrau zu halten hat, daß ſie, eine Magd des Herrn, voll Demuth durch die Kraft der Begeiſterung und Einfalt ihrer gläubigen Seele die ſieggewohnten feindlichen Schaaren überwältigte. Carlyle nimmt die Jungfrau gegen Voltaire und ſelbſt gegen Shakſpeare in Schutz, indem er ſagt: Voltaire's eigenthümliches Geſchäft war es, gegen jede Art des Aberglaubens zu Felde zu ziehen; Johanna erſchien ihm als eine Tochter des Fanatismus, als eine mondſüchtige Schwärmerin, das Volk, welches an ſie glaubte und ihr anhing, erſchien ihm als wahnwitzig. Der

Ruhm deſſen, was ſie gethan, war vergeſſen, wenn man die Mittel betrachtete, durch welche jenes ihr gelungen. Die Jungfrau von Orleans ward Gegenſtand eines Gedichtes, welches zugleich das witzigſte und zugleich das ruchloſeſte in der ganzen Literatur ſey. Offenbar wäre es Unrecht, die Jungfrau von Orleans von dieſem Geſichtspunkte zu betrachten; es ſollten ſo innige, tiefe Gefühle nie Gegenſtand des Spottes werden. Den Engländern ihrer Zeit, die bigott in ihrem Glauben und durch die Tapferkeit der Jungfrau ihre eigenen Pläne vereitelt ſahen, erſchien ſie vom Teufel getrieben und ſie ward von ihnen als Zauberin verbrannt. Aus dieſem nationellen Geſichtspunkte habe Shakſpeare ſie genommen, aber durch Schiller's Darſtellung fiele ſo manches Unſchöne, ſchrecklich Rohe, was die Wirklichkeit entſtellte und belaſtete, hinweg. Das Elend der Zeit wäre nur leicht berührt und die Jungfrau mit geheimnißvoller Würde bekleidet, die als übernatürliche Gabe erſcheine. Ob dieſe Anordnung paſſend wäre, ſey oft bezweifelt worden, allein dieſer äußerliche Mangel verliere ſich in der innern Größe des Stücks. Johanna wäre ein reines Weſen, halb himmliſchen Urſprungs; ſie vereinigte die Reize weiblicher Anmuth mit der Ehrfurcht gebietenden Majeſtät einer Prophetin, eines Opfers, welches beſtimmt wäre, für das Vaterland zu ſterben. Die Staël nimmt ſich ebenfalls der Schillerſchen Jungfrau gegen Voltaire an: ein Ausländer habe es verſucht, den Ruhm der Franzöſiſchen Heldin wiederherzuſtellen, deren unglückliches Schickſal allein für ſie einnehmen würde, wenn nicht ſchon ihre Thaten zum gerechten Enthuſiasmus für ſie aufriefen. Schiller habe es unternommen, das Andenken an Voltaire's Faunen-

gedicht vergeſſen zu machen und zu vertilgen. Die Franzoſen allein hätten es zugegeben, daß das Andenken der Jungfrau geſchmäht werde, da doch ſelbſt ein Engländer, Shakſpeare, ſie Anfangs als ein vom Himmel begeiſtertes und dann von Dämonen des Ehrgeizes verführtes Mädchen darſtellte. Es wäre dieß ein ſo augenſcheinlicher Beweis, wie ſchwer die Franzöſiſche Nation an dem Unrechte leide, dem Spotte nicht widerſtehen zu können, wenn ſie auf eine witzige Art dazu gereizt werde. Die hiſtoriſche Zeit, in welche das Leben und die Thaten der Jungfrau von Orleans fielen, wäre vorzüglich geeignet, den Franzöſiſchen Charakter in ſeiner ganzen Schönheit zu zeigen; es habe ſich damals die Franzöſiſche Nation von allen übrigen durch unverfälſchten Glauben, blinde Ehrfurcht vor dem ſchönen Geſchlechte und an Unbeſonnenheit grenzenden Edelſinn im Kriege ausgezeichnet. Man denke ſich ein junges Mädchen, kindlich, zart, ohne andere Kraft, als die ihr von oben kommt, die im Namen des Geiſtes redet, bald eine überirdiſche Intelligenz verräth, bald eine Unwiſſenheit in allem, was ihr der Himmel nicht offenbart hat — ſo hätten wir Schiller's Jungfrau. —

Der Stifter des Hauſes Valois, welches in der Jungfrau von Orleans im Kampfe um den Thron und die Erbfolge ſich befindet, war Karl, ein Bruder Philipp's des Schönen. Mit Karl's Sohn, Philipp VI., gelangte das Haus Valois auf den Franzöſiſchen Thron. Aber ſeit 1337 war ein gefährlicher Succeſſionskrieg mit England ausgebrochen. Eduard III., König von England, glaubte mehr Anſprüche auf den Franzöſiſchen Thron zu haben, als das Haus Valois, weil ſeine Mutter Iſabelle eine Tochter des Franzöſiſchen Königs Philipp's II.

war. Um ſeine Anſprüche geltend zu machen und durchzuſetzen, griff er im Jahr 1337 zu den Waffen. Nachdem bald ein Waffenſtillſtand geſchloſſen war, wurde dieſer aber unter der folgenden Regierung Johann's ſchon wieder aufgehoben. Der ſogenannte ſchwarze Prinz, der älteſte Sohn Eduard's III. von England, und Karl der Böſe, König von Navarra, machten ſich die Schwäche Johann's zu Nutze. In der Schlacht bei Maupertuis wurde dieſer von dem ſchwarzen Prinzen gefangen genommen und während ſeiner Gefangenſchaft übernahm der Dauphin Karl, nachmaliger Karl V., die Regentſchaft. Obwohl Johann in der Gefangenſchaft ſtarb, ſo dauerte doch der Krieg darum fort. Nach dem Tode Karl's V. folgte ſein minderjähriger Sohn unter Vormundſchaft ſeines Oheims, Ludwig von Anjou. Als dieſer volljährig geworden war und die Regierung ſelbſt angetreten hatte, verfiel er in Wahnſinn. Nun brachen ungehindert eine Menge Parteikämpfe los. Es ſtritten ſich um die Regentſchaft Philipp der Kühne, Herzog von Burgund, und Ludwig, Herzog von Orleans, der Bruder des Königs. So bildeten ſich zwei große Parteien, die Burgundiſche und Orleansſche Partei. Nach dem Tode Philipps wurde der Kampf zwiſchen beiden Parteien immer heftiger. Sein Sohn und Nachfolger Johann der Unerſchrockene ließ ſeinen Gegner den Herzog von Orleans in Paris ermorden, ohne daß die Partei des Letztern dadurch unterdrückt wurde. Während der darauf folgenden Unruhen unter Heinrich V. wurde der Krieg mit England wieder erneuert. Der Dauphin Karl, von der Orleansſchen Partei unterſtützt, eignete ſich bald darauf die Reichsverwaltung zu und verwies ſeine Mutter, die Kö-

nigin Iſabelle von Baiern vom Hofe. Dieſe trat nun zur Burgundiſchen Partei über und prätendirte vermöge eines alten Geſetzes die Regentſchaft, während der Herzog von Burgund ſich der Hauptſtadt Paris bemächtigte. Kurz darauf wurde bei einer verſuchten Ausſöhnung und Zuſammenkunft des Dauphin mit dem Herzog von Montereau der Letztere von des Dauphins Leuten ermordet, und nun vereinigte ſich die Königin und die ganze Burgundiſche Partei mit den Engländern. Es wurde der Vertrag von Troyes geſchloſſen, worin der Engliſche König Heinrich V., welcher mit des wahnſinnigen Königs Tochter Katharina vermählt war, zum Erben des Franzöſiſchen Reichs und während der Krankheit des Königs ſchon vorläufig zum Regenten erklärt wurde. Ein bald nachher erfolgtes Edict ſeines Vaters und ein Ausſpruch des Pariſer Parlaments ſchloß den Dauphin von der Succeſſion völlig aus. Heinrich V. übernahm die Regentſchaft bis zu ſeinem Tode. König Karl VI. ſtarb gleich darauf, und nun wurde des erſtern Sohn Heinrich VI., obwohl erſt neun Monate alt, König von Frankreich. Der Herzog von Bedford, der Oheim des jungen Königs, führte für denſelben die Regentſchaft. Unterdeſſen gab der proſcribirte Dauphin, welcher ſich jetzt Karl VII. nannte, ſeine Anſprüche dem jungen König gegenüber nicht auf. Es hing nun allein vom Kriegsglück ab, welcher von beiden dem andern weichen ſollte. Anfangs war das Glück auf Seiten der Engländer, und Karl, blos von einem Theile von Frankreich als König anerkannt, irrte ohne Mittel, den Krieg mit Nachdruck fortzuſetzen, jenſeits der Loire umher. Die Hauptſtadt hatte ſich für den König von England erklärt, und Karl

verzweifelte nach der Niederlage von Verneuil ſchon an allem Glücke, denn die Engländer belagerten Orleans, um nach der Eroberung dieſer Stadt ebenfalls über die Loire zu gehen. Karl ging ſchon mit dem Gedanken um, ſich an das Ende des Reichs zu begeben und im äußerſten Fall ſich nach der Provence zurückzuziehen. Aber Graf Dunois, Baſtard von Orleans und Longueville vertheidigte die Stadt noch tapfer, auch hinderten Karl ſeine Gemahlin Maria von Anjou und Agnes Sorel an der Ausführung ſeines Entſchluſſes, den Feinden alles Preis geben zu wollen. Endlich änderten ſich die Umſtände zu ſeinem Vortheil. Der Herzog von Gloceſter, Bedfords Bruder, hatte ſich mit dem Herzog von Burgund Philipp dem Guten, dem Alliirten Englands, wegen Hennegau entzweit; dieſer wurde deshalb lau gegen das Engliſche Intereſſe, und fiel zuletzt von den Engländern ab. Die größte Hülfe aber kam ganz unerwartet und plötzlich. Johanna d'Arc, ein ſiebzehnjähriges Landmädchen aus dem Dorfe Dom Remy bei Vaucouleur an der Grenze von Lothringen und der Champagne glaubte von Gott berufen zu ſeyn, dem König Karl über ſeine Feinde den Sieg zu gewinnen. So abentheuerlich dieß auch anfangs ſchien, ſo erfolgreich war doch die Begeiſterung, die der Glaube an ihre göttliche Sendung in den Gemüthern erweckte. Johanna war mit einer ſchwärmeriſchen Phantaſie begabt, die von ihrer ländlichen Einfalt noch gehoben wurde. Als ſie ſich im Jahre 1429 an die Spitze des Franzöſiſchen Heers geſtellt hatte, entſetzte ſie bald darauf Orleans, eroberte Troyes und Rheims, ſo daß Karl ſich daſelbſt ſchon am 23. Mai des folgenden Jahres krönen laſſen konnte. Das Jahr darauf wurde jedoch Johanna

von den Engländern gefangen genommen und am 30. Mai 1431 in Rouen verbrannt. Der Platz, wo dieß geſchah, iſt ein kleiner unregelmäßiger Raum, ihrem Gefängniß und dem Saal gegenüber, wo ſie verurtheilt wurde.

Die Gefangennehmung und der ſchmachvolle Tod Johannens ſchadete indeß der Sache Karl's nicht im geringſten. Das Kriegsglück, welches das Heldenmädchen begleitet hatte, erweckte wieder das Vertrauen der Franzoſen zu ſich ſelbſt, und bald wuchs ihr Muth noch mehr, als der Herzog von Bedford ſtarb und der Herzog Philipp von Burgund die Verbindung mit den Engländern auflöſte, indem er ſich im Frieden zu Arras an König Karl anſchloß. Im folgenden Jahre ergab ſich die Stadt Paris, und das Unglück der Engländer war entſchieden. Sie ſetzten den Krieg nur noch ohnmächtig fort, obwohl Karl von innern Unruhen bedrängt wurde, die ſein tückiſcher Sohn Ludwig gegen ihn erregt hatte. Endlich kam es zu einem Waffenſtillſtand, nach deſſen Ablauf der Baſtard von Orleans den Engländern noch alle ihnen übrigen Beſitzungen in Frankreich bis auf Calais und die Inſeln Jerſey und Garneſey entriß. Der Krieg nahm ein Ende, ohne daß ein förmlicher Friedensſchluß erfolgte. Dieſer Krieg war nicht blos ein Krieg gegen die Fremden, gegen die Engländer, ſondern auch ein Bürgerkrieg der Franzoſen gegen Franzoſen. Es ſtanden Karl VII. nicht nur die Burgundiſchen Heere gegenüber, ſondern es fochten auch damals die Abkömmlinge der Gothiſchen Aquitaner unter Engliſchem Banner gegen die Nordfranzoſen, die Enkel der Franken. Der Feudaladel des ſüdweſtlichen Frankreichs bildete ſogar

in den Kämpfen beider Nationen die größere Maſſe des Engliſchen Heers. Bei Paitiver fochten unter der Führung des ſchwarzen Prinzen nur 600 Engländer, dagegen 15,000 bis 18,000 Franzoſen. Man kann faſt alle Kämpfe beider Nationen als Bürgerkriege um die Thronfolge anſehen.

Frankreich hatte ſchon unter Ludwig dem Heiligen die katholiſche Kirche von der hierarchiſchen Anmaßung und Gewalt frei zu machen gewußt und eine eigene Kirche, die gallicaniſche, gegründet. Obwohl Ludwig der Heilige fromm und gerecht war und eifrig der Kirche ergeben, ſo behauptete er doch ſeine königlichen Rechte gegen den Papſt und den Klerus, die er muthig gegen alle geiſtlichen und weltlichen Vaſallen vertheidigte. Indem er ſo kräftig die königliche Macht gegen alle Hinderniſſe bewahrte, beförderte er die Einheit im Staat und begründete in Frankreich die Souveränetät. Im Jahr 1269 errichtete er die pragmatiſche Sanction und erhob die katholiſche Kirche unter dem Namen der gallicaniſchen zur Kirche des Staats. Die katholiſche Kirche erhielt als Kirche eines beſonderen Volkes aber einen anderen Charakter, ſie war nun nicht mehr die weltbeherrſchende Kirche, ſondern hatte ſich nationaliſirt. Die katholiſche Kirche iſt als gallicaniſche in ſich ſelbſt unterſchieden, während die proteſtantiſche Kirche ihr entgegengeſetzt iſt, während ſie dieſe außer ſich hat; aber die gallicaniſche iſt ſie ſelbſt. Die allgemeine katholiſche Kirche wurde in der gallicaniſchen zu einer beſonderen Kirche, aber als beſondere blieb ſie nicht mehr die geſammte katholiſche Kirche, ſondern wurde eine Kirche für ſich. Ihre Beſonderheit und Eigenthümlichkeit iſt eben, daß ſie ſich von der Anmaßung

der allgemeinen Kirche frei gemacht hat. Die gallicaniſche Kirche iſt daher die freie katholiſche, und iſt wegen der Freiheit und Allgemeinheit mehr auf Seiten des Staats, als auf Seiten der allgemeinen katholiſchen Kirche. Sie kam daher fortwährend als Nationalkirche und Kirche des Staats mit dieſer in Colliſion. Philipp IV. mußte aufs neue die Freiheiten der gallicaniſchen Kirche gegen die hierarchiſchen Anmaßungen und Gewalt der allgemeinen katholiſchen Kirche vertheidigen. Erſt Karl VII. vollendete, was ſeine Vorfahren angefangen hatten, und ſetzte die Freiheiten der gallicaniſchen Kirche dadurch ein für allemal feſt, daß er auf der Reichsverſammlung zu Bourges 1438 die Decrete der Baſeler Synode feierlich annahm. Die Wahl der Biſchöfe und Prälaten wurde nur von Diöceſen angeordnet, die Bezahlung der Annaten unterſagt und alle päpſtlichen Interdicte im Voraus annullirt. Ludwig XI. hob zwar dieß Geſetz ungeachtet der Proteſtation des Pariſer Parlaments wieder auf, aber es wurde ſchon bei Karl's VIII. Regierungsantritt auf dringende Vorſtellung der Stände wieder eingeführt.

Das Größte alſo, was Karl VII. bei all den äußern und innern Unruhen, neben der Sorge für die Wiederherſtellung der Ordnung in Frankreich vollbrachte, war die Vollendung der Freiheiten der gallicaniſchen Kirche. Es giebt, ſagt St. Marc Girardin, überraſchender Weiſe in unſerer Geſchichte, in der Geſchichte des ſkeptiſchſten und ſpöttiſchſten Volkes in Europa, ein Sujet, welches ſich außerordentlich zum Wunderbaren hinneigt und als ſolches behandelt werden kann. Im Jahr 1429 wird ein Mädchen aus Lothringen, eine einfache Magd in einer Herberge, von dem Unglück des Vaterlands tief ergriffen,

ſie empfindet in ihrer Niedrigkeit ſchmerzlich die Leiden und den Schimpf, welchen die Herrſchaft England's über Frankreich bringt; ſie durchwandert das Königreich, ſie ſucht König Karl VII. in Chinon auf und verkündigt ihm, daß ſie von Gott den Auftrag hat, die Stadt Orleans zu entſetzen und den König durch die Engliſchen Heere nach Rheims zu führen, wo er geſalbt werden ſoll. Das Wunderbare dieſer Begebenheit hat nichts, was dem gewöhnlichen Wunder gleicht. Es iſt anmuthig und rührend, denn die Heldin iſt vor ihrer Begeiſterung ein ſanftes und ſchüchternes Mädchen, ſie iſt kühn und ſtolz während ihrer Sendung, edel und voll Ergebung in ihrer Gefangenſchaft und ihrem Märtyrerthum. Nicht nur wunderbar iſt dieſer Vorwurf, er iſt auch national, denn es handelt ſich um die Befreiung des Landes; und nicht nur national, ſondern auch populär, denn es iſt ein einfaches Mädchen aus dem Volke und keine vornehme Burgfrau, die die Sache Frankreichs in ihre Hände nimmt. An dieß Ereigniß knüpft ſich die denkwürdigſte Epoche unſerer Geſchichte an. Denn vom funfzehnten Jahrhundert, von der Befreiung Frankreichs datirt ſich die Gründung unſerer großen nationalen Einheit, in jenem Zeitpunkt wird Frankreich eine Nation und ein Staat.

Der Franzöſiſche Urſprung der Jungfrau iſt vor Kurzem bezweifelt worden, was vielleicht bisher nicht der Fall war. Ein Italieniſcher Gelehrter, Namens Marzano, machte in Venetianiſchen Zeitſchriften bekannt, daß er in den Archiven von Bologna die unbeſtreitbare Entdeckung gemacht habe, daß die berühmte Jungfrau von Orleans urſprünglich dem zu Bologna ſeit vielen Jahrhunderten einheimiſchen Geſchlecht der Ghislieri angehöre,

und die Tochter von Ferrante Ghislieri geweſen ſey, welcher 1401 aus ſeinem Vaterlande flüchten mußte, als Giovanni Bentivoglio die Oberherrſchaft über Bologna uſurpirt hatte. Marzano hat zur Unterſtützug ſeiner Behauptung verſchiedene Actenſtücke in den erwähnten Zeitſchriften veröffentlicht.

Die jüngſt von Johannes Voigt gemachte Mittheilung über Johannes Perſönlichkeit, nach dem Bericht eines Augenzeugen, iſt zu intereſſant, um ſie hier zu übergehn. Der Verfaſſer, ſagt Voigt, war nicht blos ein Zeitgenoſſe der Jungfrau, ſondern offenbar ſelbſt Theilnehmer der damaligen wichtigſten Ereigniſſe, ein Mann, der in ſeiner Stellung häufig im Gefolge des Königs ſeyn mußte, der das wundervolle Mädchen ſelbſt geſehen, ſprechen gehört und über das, was man damals von der frühen Jugendgeſchichte erzählte, genaue Nachricht vernommen hatte. Er nennt ſich Percivalus oder Percivaux, Herr von Bonlamiutk oder Bonlavillar, Rath und Kämmerer des Königs der Franzoſen und des Herzogs von Orleans, Seneſchal des Königs, aus Berry. Er ſchrieb den Bericht aus Bitaromis oder Bitarois am 21. Juni 1429, drei Tage nach der wichtigen Schlacht bei Palay, die, unter dem Heerbanne der Jungfrau den 18. Juni geſchlagen, dem Heere des Königs den glänzendſten Sieg brachte, in welcher Talbot gefangen, das Glück der Engländer für immer gebrochen und Karl's VII. Schickſal entſchieden worden war. Es war in denſelbigen Tagen, als die Jungfrau mit dem Könige von Troyes und Chalons gen Rheims zog, wo dieſer die Krone Frankreichs aufs Haupt nehmen ſollte. Geben ſchon dieſe Verhältniſſe dem Verfaſſer die höchſte Glaubwürdigkeit, ſo kommt noch

hinzu, daß es an einen damaligen Fürſten gerichtet war, der ſchon durch ſeine Verwandtſchaft mit dem Franzöſiſchen Königshauſe zu dem lebendigſten Intereſſe an den Ereigniſſen in Frankreich hingezogen ward; es war der Herzog Philipp Maria von Mailand, der letzte Fürſt aus dem Viscontiſchen Hauſe, deſſen Schweſter Valentine an den Herzog Ludwig von Orleans verheirathet geweſen war. Wie es ſcheint, hatte dieſer Fürſt ſich an den Verfaſſer mit der Bitte gewandt, ihm nähere Nachrichten über das wunderbare Mädchen, deſſen Herkunft und Jugendgeſchichte und über die durch ſein Erſcheinen herbeigeführten Ereigniſſe mitzutheilen. Der Verfaſſer ſpricht nicht ohne ſichtbare Begeiſterung von der rettenden Heldin, die auch für ihn eine heilbringende Erlöſerin war; allein er tritt in ſeinem Berichte doch keineswegs mit ſeinem Urtheile über das wunderbare Weſen der Jungfrau ſelbſt hervor, ſondern er berichtet ſchlicht und treu, was man durch die Sage von ihrer frühern Jugend und von der durch eine höhere Stimme ihr zugekommenen Aufforderung zur Errettung Frankreichs wiſſe, wie ſie dieſe durch ihre Wunderthaten auch wirklich herbeigeführt habe, und welcher Glaube an ihre höhere Beſtimmung in ihr ſelbſt lebe.

Allerdurchlauchtigſter und großmüthigſter Fürſt und mein ehrwürdigſter Herr! Weil die Sorge der Sterblicher, und insbeſondere das Begehren wißbegieriger, ausgezeichneter Geiſter dahin geht, Neues und ſonſt Ungewöhnliches zu hören und zu ſchätzen, indem ihnen das Alte als abgetragen zuwider iſt, darum habe ich, erhabener Fürſt, es gewagt, in Betracht, daß Euer Durchlaucht wunderbare Dinge preiſen und loben, auch eifrig bemüht

ſind, dieſelben zu erforſchen, Euch Nachricht zu geben, welche Wunder und wie große unſerm Könige und ſeinem Reiche neulich widerfahren ſind. Weil, wie ich wähne, Euren Ohren das Gerücht von einer Jungfrau laut geworden iſt, die, wie man glaubt, uns Gott mildiglich geſandt hat, ſo will ich von Anbeginn ihrer Geburt erzählen, auf daß ich ihr Leben, ihre Thaten, Weſen und Sitten mit Wenigem berühren kann. Sie iſt geboren in einem kleinen Dörflein Dom Remi, in der Ballei von Baſigny binnen und an den Grenzen von Frankreich an dem Fluſſe Maas bei Lothringen. Wie man weiß, iſt ſie von gerechten, einfältigen Eltern geboren. In der Nacht der Offenbarung des Herrn (epiphaniae domini) iſt ſie ins Licht der Sterblichen eingetreten (dieß iſt die einzige Angabe, aus welcher der Geburtstag der Jungfrau hervorgeht, welcher der 6. Januar iſt; am 20. Mai 1431 beſtieg ſie den Scheiterhaufen, wo ſie alſo 20 Jahr und 5 Monate alt war.) Und wunderbar ward alles Volk von überſchwenglicher Freude bewegt; nicht wiſſend von der Jungfrau Geburt, lief es hin und her fragend, was Neues geſchehen wäre. Etliche Herzen jauchzten vor neuer Freude; ja, was mehr, die Hähne, gleich als der neuen Freude Verkündiger, ließen ſich mit ungewöhnlichem, noch nie gehörtem Schrei vernehmen und mit den Flügeln an den Leib ſchlagend ſah man ſie noch über zwei Stunden des neuen Dinges Geſchichte weiſſagen. Das Kind wuchs heran und da es ſieben Jahr erreicht, ward es nach Sitte der Ackerleute zur Hütung der Schafe gebraucht, wobei ihm, wie man weiß, kein einziges Schäfchen verloren ging und nie eins von wilden Thieren gefreſſen ward. Und wenn ſie in ihres Vaters Hauſe war, beſchützte ſie alles Geſinde mit einer

ſolchen Sicherheit, daß weder der Feinde Liſt, noch der Barbaren Bosheit ihnen im geringſten widerfahren konnte. Darnach, da ihres Alters zwölf Jahre verfloſſen waren, geſchah ihr die erſte Offenbarung in folgender Weiſe.

Als ſie in Geſellſchaft der Mägdlein die Schafe ihrer Eltern hütete und auf einer Wieſe umherging, ward ſie von den andern gefragt, ob ſie für eine Hand voll Blumen oder etwas dergleichen um die Wette ſpringen wollte. Sie willigte ein, und da ſie es zugeſagt, wurde ſie mit ſolcher Schnelligkeit zum anderen und zum dritten Male im Lauf bewegt, daß die Anderen gar nicht glauben konnten, daß ſie die Erde betrete, alſo, daß eines der Mägdlein ihr zurief: „Johanna, ich ſehe Dich fliegen über der Erde durch die Luft!“ Als ſie den Lauf vollbracht hatte, und am Ende der Wieſe wie verzückt und ihrer Sinne entfremdet, wieder Athem ſchöpfend den ermüdeten Körper ausruhte, da ſtand bei ihr ein Jüngling, der ſie alſo anredete: „Johanna, eile nach Hauſe, denn die Mutter hat geſagt, ſie bedürfe Deiner Beihilfe.“ Glaubend, daß es der Bruder oder einer der Nachbarknaben ſey, kam ſie eilends nach Hauſe. Die Mutter, ihr begegnend, fragte ſie um die Urſache ihres Kommens und des Verlaſſens der Schafe und ſchalt ſie darüber aus. Darauf antwortend ſprach die unſchuldige Jungfrau: „Haſt Du nicht nach mir geboten?“ Worauf die Mutter „Nein“ erwiderte. Da glaubte ſie ſich erſt betrogen, und war Willens, zu ihren Geſpielen zurückzukehren. Schnell aber ward vor ihre Augen eine hellglänzende Wolke geworfen, und aus der Wolke geſchah eine Stimme an ſie, die ſprach: „Johanna, Dir gebührt, einen andern Weg zu gehen und wunderbare Thaten aufzu-

führen, dieweil Du die biſt, welche der König des Himmels erwählt hat zur Wiedererhebung des Königreichs Frankreich, zum Schutz und Schirm des Königs Karl, der aus ſeiner Herrſchaft vertrieben iſt. Mannskleidung anziehend, ſollſt Du Waffen nehmen und wirſt ein Haupt des Kriegs ſeyn. Alles ſoll nach Deinem Rathe regiert werden." Da alſo die Stimme vernommen war, verſchwand die Wolke und die Jungfrau war ſolches Wunders erſchrocken. Sie ſchenkte ſelbſt dem Geſprochenen keinen Glauben, ſondern verwirrt wußte ſie in ihrer Unſchuld nicht, ob ſie glauben ſollte oder nicht. Obwohl gleiche Offenbarungen der genannten Jungfrau forthin bei Tag und Nacht geſchahen und mit Zeichen öfters noch erneuert wurden, ſo ſchwieg ſie dennoch und entdeckte ihr Herz Niemanden, als nur allein dem Pfarrer, und in ſolcher Verworrenheit blieb ſie eine Zeit von fünf Jahren.

Darnach, da der Graf von Salisbury von England nach Frankreich gerufen ward, wurden die vorerwähnten Geſichte und Offenbarungen abermals erneuert und vervielfältigt. Der Jungfrau Gemüth wird erſchüttert, ihr Geiſt von Angſt erhitzt, worauf an einem Tage, da ſie auf dem Felde in Beſchauung war, ſie eine ungewöhnliche Erſcheinung ſah, noch größer und klarer als ſie zuvor geſehen. Und es geſchah eine Stimme an ſie, die alſo ſprach: „Bis wie lange ſäumſt Du? Warum eilſt Du nicht? Warum gehſt Du nicht raſchen Schrittes, wohin Dich der König des Himmels beſtimmt hat? Durch Deine Abweſenheit wird Frankreich zerriſſen, Städte werden gebrochen, die Gerechten ſterben, die Edlen werden getödtet, das achtbare Blut wird vergoſſen." So einigermaßen durch die Ermahnung geſtärkt, ſprach ſie zu ihrem Pfarrer: „Was

ſoll ich thun oder wie ſoll ich es unternehmen? Wie ſoll ich gehen? Ich weiß nicht den Weg, ich kenne das Volk nicht; der König iſt mir unbekannt. Sie werden mir nicht glauben; ich werde von allen verlacht werden, und billig; denn was iſt thörichter als den Großmächtigen zu ſagen, daß eine Jungfrau Frankreich emporheben, die Heerfahrt anordnen und durch ihre Führung den Sieg wieder herbeibringen wird? Was wird mehr zum Spotte ſeyn, als wenn eine Jungfrau Mannskleider anlegen wird?" Und da ſie dieſes und vieles Andere geſprochen hatte, vernahm ſie folgende Antwort: „Der König des Himmels befiehlt dieſes und will es ſo; fürbas frage nicht weiter, wie es geſchehen wird; denn alſo wie der Wille Gottes im Himmel iſt, ſo wird er auch auf Erden ſeyn. Gehe hin in das nahe liegende Dorf, das genannt iſt Vaucouleurs, welches allein in dem Lande Champagne dem König noch die Treue hält, und des Dorfes Hüter wird Dich ohne alles Hinderniß führen, wie Du es von ihm bitten wirſt."

Alſo that ſie, und da ſie ihm viel Wunderbares vorausgezeigt, da hieß er ſie mit edlen Männern geſellet zum König geleiten. (Nach Vaucouleurs zum Hauptmann Baudricourt ſoll Johanna am Himmelfahrtstage 1428 gekommen ſeyn. Dieſer fiel auf den 14. Mai. Seitdem verweilte ſie theils in Vaucouleurs, theils im elterlichen Hauſe zu Dom Remi noch neun volle Monate; denn erſt am 13. Februar 1429 beſtieg ſie zu Vaucouleurs das Roß, um ihrem König die Gottverheißene Hülfe entgegenzubringen.) Obwohl ſie nun mitten durch die Feinde zogen, ſo waren ſie doch nirgend einer Zurückweiſung unterworfen. Und da ſie zu Burg Chinon im Lande Touraine kamen, wo ſich der König befeſtigte, da ward vom Rathe des Königs be-

ſchloſſen, daß die Jungfrau das Angeſicht des Königs nicht ſehen und ihm auch nicht vorgeſtellt werden ſollte bis zum dritten Tage. Aber ſchnell wurden alle Herzen umgewandelt. Die Jungfrau ward herbeigerufen. Zuhand ſtieg ſie vom Pferde ab und ward durch Erzbiſchöfe, Biſchöfe, Aebte und beider Facultäten Gelehrte (Doctoren der Theologie und Jurisprudenz) aufs fleißigſte im Glauben und ihren Sitten geprüft. Darauf führte der König ſie mit ſich in ſeinen verſammelten Rath oder Parlament, auf daß ſie noch ſtrenger und ſorgſamer befragt würde. Und in Allem dem ward ſie erfunden als treue Gläubige, rechtdenkend im Glauben, in den Sacramenten und in den Satzungen der Kirche. Weiter wurde ſie von unterrichteten Frauen und erfahrenen Jungfrauen, Witwen und Verehlichten aufs Allerheiligſte geprüft, die nichts anderes an ihr erkannten, als was ſich für weibliche Natur und Ehrbarkeit geziemt. Außerdem wird ſie noch eine Zeit von 6 Wochen bewacht, betrachtet und beobachtet, ob irgend eine Leichtfertigkeit oder ein Wandel in dem Begonnenen an ihr zu vernehmen ſey, welches aber keineswegs der Fall war, ſondern indem ſie unabläſſig Gott dient, die Meſſe hört, das heilige Abendmahl empfängt, folgt ſie ihrem erſten Vorſatze und bittet jeden Tag den König mit Thränen und Seufzern, daß er ihr Erlaubniß ertheile, die Feinde anzugreifen oder in das väterliche Haus zurückzukehren. —

Und als ſie mit Mühe die Erlaubniß erhalten, zieht ſie nach Orleans hinaus, um Speiſevorrath dahin zu bringen. Bald darauf greift ſie die Befeſtigungen der belagernden Feinde an, die ſie, obgleich ſie für unüberwindlich galten, dennoch in einer Zeit von drei Tagen überwältigt; nicht wenige Feinde werden getödtet, noch mehrere gefan-

gen, der übrige Theil in die Flucht geſchlagen und jetzt die Stadt von der Belagerung befreit. Als das vollbracht war, kehrt ſie zum König zurück. Der König eilt ihr entgegen, nimmt ſie freudig auf, und ſie verweilt einige Zeit beim Könige. Sie drängt und bittet, daß er eine Heerfahrt verkünde und Schaaren ſammle, um den übrigen Theil der Feinde zu überwinden. Und nachdem das Heer ſich wieder gerüſtet, belagert ſie das Dorf Jargnau genannt. Am Morgen darauf unternimmt ſie einen Kampf; mit Macht wird es gewonnen. Sechshundert edle Streiter wurden da überwunden, unter welchen der Graf von Suffolk, ein Engliſcher und ſein Bruder gefangen, der andere Bruder aber getödtet ward. Darauf nach einer Zeit von drei Tagen greift ſie die ſtarken und befeſtigten Städte Meune an der Loire und Beaugency an, ſtürmt und überwältigt ſie. Ohne Säumen eilt ſie an demſelben Sonnabend, welcher der 18. Tag des Juni war, denen entgegen, die dem Engliſchen Heere zu Hülfe kamen. Die Feinde werden angegriffen, die Unſeren erhalten den Sieg, 1500 reiſige Krieger wurden erſchlagen, 1000 gefangen, worunter auch etliche Hauptleute, als die Herren Talbot, Faſtolf und der Sohn des Herrn von Handefort, und noch mehrere Andre. Von den Unſern aber ſind nicht drei todt gefunden, was wir alles einem göttlichen Wunder zurechnen. Dies iſt die merkwürdige Schlacht bei Patay, wo nach einigen Berichten 2000, nach andern 1200 Engländer im Kampfe fielen. Daß der Verluſt des Franzöſiſchen Heeres höchſt unbedeutend war, verſichern auch andere Nachrichten.

Dieſes und vieles Andere hat die Jungfrau vollführt, und mit Gottes Hülfe wird ſie noch Größeres

verrichten. Das Mägdlein iſt von anmuthiger Schönheit und eignet ſich eine männliche Haltung an; es ſpricht wenig, und zeigt eine wunderbare Klugheit; in ſeiner Rede hat es eine gefällige, feine Stimme nach Frauenart. Es ißt mäßig, noch mäßiger trinkt es Wein. An ſchönen Roſſen und Waffen hat es ſein Gefallen. Bewaffnete und edle Männer liebt es ſehr. Die Zuſammenkunft und das Geſpräch mit vielen iſt der Jungfrau zuwider; ſie fließt oft von Thränen über, liebt ein fröhliches Geſicht, erduldet unerhörte Arbeit, und in der Führung der Waffen und Ertragung iſt ſie ſo beharrlich, daß ſie ſechs Tage lang Tag und Nacht ohne Unterlaß vollſtändig gewappnet bleibt. Sie ſpricht: die Engliſchen hätten kein Recht an Frankreich und darum habe ſie, wie ſie ſagt, Gott geſandt, auf daß ſie jene austreibe und überwinde, jedoch erſt nach vorhergeſchehener Mahnung. Dem König entbietet ſie die höchſte Verehrung; ſie ſagt, er ſey von Gott geliebt und in beſonderem Schutze, weshalb er auch erhalten werden würde. Vom Herzog von Orleans, Eurem Neffen, ſagt ſie, er werde auf wunderbare Weiſe befreit werden, jedoch erſt nachdem eine Mahnung an die Engliſchen, die ihn gefangen halten, zu ſeiner Befreiung geſchehen ſeyn werde.

Und damit ich, erlauchter Fürſt, meinen Worten ein Ende mache, noch Wunderbareres geſchieht und iſt geſchehen, als ich Euch ſchreiben oder in der Sprache ausdrücken kann. Während ich dieß ſchreibe, iſt die genannte Jungfrau ſchon nach der Gegend der Stadt Rheims hingezogen, wohin der König eilends zu ſeiner Salbung und Krönung unter Gottes Beiſtand aufgebrochen iſt.

Jeanne d'Arc, ſagt Voigt, iſt bald als eine Gottgeheiligte und göttlich Berufene bewundert und in dem Glau-

ben an ein wunderthätiges Eingreifen Gottes in die Ereigniſſe der Welt als ein ſichtbares Werkzeug eines höhern Willens betrachtet, bald wiederum als ein durch Schwärmerei und glühende Phantaſie getriebenes, in Ueberſpannung des Geiſtes befangenes Weſen geſchildert, bald auch als ein mit böſen Geiſtern, Dämonen und Hexen in Verbindung und Gemeinſchaft begriffen geweſene gemeine Menſchennatur gerichtet und beurtheilt worden. Dichter von drei Nationen haben ſie vielfach beſungen, hier wie eine reine, Gottberufene Jungfrau, wie ein von den Schwingen göttlicher Begeiſterung angeregtes und zu Wunderthaten fortgetriebenes Weſen, dort mit ſchamloſem Witz wie eine Dirne des gemeinen Menſchenſchlags, und dort wieder wie eine mit Geiſtern der Hölle verbündete Hexe. Man möchte ſagen: wie man in ihr einen Spiegel bald des felſenfeſten Glaubens und wahrhaften Gottvertrauens an des Himmels Allmacht, bald der Verſtandesverwirrung, oder des Aberglaubens und des Irrwahns ihrer Zeit hat finden und ſie als Repräſentantin ihres ſittlich-religiöſen Zeitgeiſtes betrachten wollen, ſo hat ſich auch hinwieder im Urtheil über ſie die ſpätere Zeit in ihren verſchiedenſten Anſichten des hiſtoriſchen Richtens charakteriſirt. Und jedes der ausgeſprochnen Urtheile hat gemeint, von ſeinem Standpunkt aus ſey das Räthſel der wunderbaren Erſcheinung gelöſt; denn das eine ging von der Ueberzeugung aus, im Glauben an die übernatürliche und von der gewöhnlichen Ordnung oft abweichende Einwirkung einer allmächtigen Hand in den Gang der Weltordnung könne über die Möglichkeit und ſo auch über die Wirklichkeit einer ſolchen Erſcheinung im Menſchenleben gar kein Zweifel ſeyn; die Gottheit habe in keiner Zeit angefangen und mit

keiner Zeit aufgehört durch Wunderthaten und auf außerordentlichen Wegen in die Weltordnung einzugreifen; ihre Wunder, wie ihre Schöpfungen seyen von Ewigkeit zu Ewigkeit; in dem Schwachen erwecke Gott oft eine Macht, die keines Menschen Verstand begreife. Das andere Urtheil erklärte sich auf leichtem Wege das Außerordentliche der Erscheinung aus dem Irrwahn oder dem Aberglauben des Mittelalters an überirdische Kräfte einzelner Menschen, die eine höhere Macht als Werkzeuge ihres Willens auserlesen, ein Wahn, der in den Kreuzzügen in den gewaltigsten Aeußerungen sich gezeigt und in den Ereignissen dieser Zeit auch die nachhaltigste Nahrung im Glauben der Menschen gefunden habe. Und endlich meinte das dritte Urtheil, der geheimnißvolle Schleier lüfte sich von selbst, sofern man nur die Zeit verstehe mit ihrem damaligen Glauben an Hexen, Dämonen und böser Geister Thun und Treiben und hiernach ihre Erscheinung zu würdigen wisse. — Es war allerdings im Charakter des Mittelalters tief begründet und die Erscheinungen und Ereignisse des Menschenlebens wurden geschichtlich also aufgefaßt und in der Ueberzeugung also verstanden und dargestellt, daß alles Edle und Gute, alles Frommende und dem Menschengeschlecht Heil und Segen Bringende der Ausfluß des durch Vermittelung der menschlichen Hand ewig wirksamen und ins Leben eingreifenden göttlichen Willens, alles Böse und Verderbliche dagegen, alles Unheil und Sünde Erzeugende der durch Menschen im Leben zur Erscheinung gebrachte Wille eines bösen Princips sey, daß also die Menschen in ihrem Thun und Wirken nur als Werkzeuge höherer Mächte, bald einer göttlichen, bald einer diabolischen, auf der Weltbühne gelten könnten; und diese Auffassung des

geſchichtlichen Lebens jener Zeit hatte ſich dem dogmatiſchen Dualismus des Chriſtenthums ſtark aufgedrängt. Es hatte ſich aber dieſe dogmatiſche Anſicht von der Bedeutung des Menſchenlebens als geſchichtliche Offenbarung einer höhern, bald guten, bald böſen, Willenskraft auch in der verſchiedenen Auffaſſung deſſen, was durch das wunderbare Mädchen von Orleans geſchah, ſchon in jener Zeit und zwar im grellſten Gegenſatz herausgeſtellt. Ein großer Theil der Zeitgenoſſen, nicht blos Frankreichs Feinde, die Engländer, ſondern ſelbſt viele ihrer Landsleute ſahen in ihr ein des Feuertods würdiges Werkzeug hölliſcher Geiſter, mit denen ſie durch diaboliſche Zauberkünſte zur Vollführung ihres Willens in Umgang und Verbindung ſtehe, und ſie iſt in dieſer Auffaſſung ihres außerordentlichen Weſens nicht nur geopfert, ſondern ſelbſt ſpäter noch in Shakſpeare's Heinrich II. in dieſer Abſicht dargeſtellt worden. Andere dagegen aus ihrem Volk und ihrer Zeit gewahrten in ihrem Erſcheinen und in ihren wunderbaren Werken die gewaltige Hand der Gottheit, die in der Schwachen ſich allmächtig zeigte, um das vom Feinde überwältigte und entwürdigte, in fremde Knechtſchaft darnieder geworfene Reich wieder aufzurichten; ſie erkannten in ihr die von Gottes Stimme aufgerufene, aus der niedern Claſſe des Volks in die höchſten Wirkungskreiſe des Lebens eingeführte Retterin eines faſt untergegangenen Königsſtammes, die Befreierin eines in Schmach und Sklaverei hinabgedrückten Volkes; ihnen war in einer Zeit, wo es keiner menſchlichen Macht aus Frankreichs Volke mehr möglich zu ſeyn ſchien, den gebrochnen Thron des urväterlichen Königshauſes wieder aufzubauen, und ihn dem angeſtammten Beherrſcher des Landes wieder einzuräumen, die

ſchlichte Jungfrau, die alles dieß vollbracht durch den mächtigen Zauber ihres Gottbegeiſterten Weſens, eine Wundererſcheinung der Allmacht des Himmels, von Gottes Hand geleitet, von göttlichem Geiſte durchdrungen, durch Gottes Ruf zur Befreiung des Reichs herbeigeführt, durch Wunderkraft als Heldin auf die große Bühne des Lebens geſtellt.

Im Don Karlos war die politiſch-religiöſe Freiheit noch ein Ideal, und die Kirche war die alte hierarchiſche Kirche, welche die Freiheit des Staats durch das Moment der Nothwendigkeit in ihm unterdrückte und den Staat despotiſch machte. Im Wallenſtein verwirklichte ſich das Ideal durch den Kampf der Anerkennung, ſo daß daſſelbe in der neuen proteſtantiſchen Kirche der alten katholiſchen gegenübertrat. In Maria Stuart bekämpften ſich die ſubjectiven Intereſſen und Leidenſchaften auf dem wirklichen Boden beider Kirchen nebeneinander. In der Jungfrau von Orleans tritt der Unterſchied innerhalb der katholiſchen Kirche ſelbſt hervor. Wir finden deshalb keine Entzweiung der Kirche mit dem Staate, vielmehr ſind beide in Einheit mit einander. Die gallicaniſche Kirche hat, ſoviel ihr dies als katholiſche Kirche möglich iſt, von dem Unterſchied und Gegenſatz gegen den Staat abgelaſſen, und erkennt als Nationalkirche die Geſetze und Einrichtungen des Staats an, ſo daß ſie in Einheit mit dem Staat zu demſelben ein innres Verhältniß hat. Wegen dieſes Verhältniſſes iſt der Glaube und die Kirche als Endzweck und höchſte Anſchauung des Lebens der Grund des Staates ſelbſt. Im Don Karlos war die Kirche nicht dieſer Grund, denn ſie beherrſchte den Staat, und war nicht innerlich, ſondern blos äußerlich mit dem Staat in Einheit.

Da ſie aber nun als Kirche eines beſondern Volkes den Staat und damit das Weltliche dem Göttlichen gemäß weiß, entſteht der Trieb, den Staat in der Religion und Kirche begründen zu wollen. Im Allgemeinen iſt dieſe Begründung des Staates im kirchlichen Glauben, des Weltlichen im Göttlichen, der Inhalt und Vorwurf der Tragödie.

Der Streit um den Thron und die Erbfolge in der Maria Stuart ſetzt ſich in der Jungfrau von Orleans weiter fort. In Maria Stuart faßte der Staat Beſchlüſſe in Angelegenheiten der katholiſchen Königin und damit der Erbfolge, und nahm an dem Streite der beiden königlichen Schweſtern Antheil. In der Jungfrau von Orleans ſehen wir daſſelbe, die Entzweiung der königlichen Familie um den Thron und die Erbfolge, und die Theilnahme des Staates und Volkes an dieſem Widerſtreit. In Maria Stuart trat mit der Berathung, dem Staatsrath, die Oeffentlichkeit hervor; in der Jungfrau von Orleans macht dieſe ſich ebenfalls geltend. Da die gallicaniſche Kirche als Nationalkirche den Staat anerkennt, wird das Recht und die Freiheit ſelbſt in einem katholiſchen Lande öffentlich. Die Kirche iſt wegen dieſer Anerkennung nicht mehr die abſtracte, zwingende Macht des Staats, wie in Don Karlos, ſondern die bewußte, freie Macht. Indem ſie das Princip der Freiheit in ſich aufgenommen hat, begeiſtert ſie die Nation zur That und Handlung gegen den Feind, welcher die Selbſtſtändigkeit des Volkes gefährdet.

In der Jungfrau von Orleans tritt ferner der Naturglaube wieder hervor. Im Wallenſtein hing der Naturglaube mit der Indifferenz am Glauben zuſammen, in der Jungfrau von Orleans iſt er zunächſt unmittelbar in

Einheit mit dem Kirchenglauben, aber kommt dann mit demſelben in Colliſion. In Maria Stuart war der neue Glaube neben dem alten der Boden, worauf ſich der Kampf erhob, in der Jungfrau von Orleans iſt derſelbe der Naturglaube und der Kirchenglaube. Schiller hebt alle Seiten des Glaubens jener Zeit hervor, während Shakſpeare blos eine Seite berührt hat. Da im Mittelalter eine Art Naturdienſt in den Glauben hineingekommen war, hatte der Glaube ſich an Natur und Kirche gleichſam vertheilt und das friedliche Nebeneinander des Natur- und Kirchenglaubens war überhaupt damals häufiger, als man ſich wohl denkt. Das Princip der Naturanſchauung war die Einheit und Gleichheit, die ganze Natur wurde nach Einheit ſtrebend vorgeſtellt. Man dachte ſich alles Natürliche in Sympathie, ſo daß die Dinge in lebendiger Beziehung entweder freundlich oder feindlich auf einander wirkten. Und ſelbſt wenn ſie feindlich wirkten, in Antipathie waren, wurden ſie nicht als verſchieden vorgeſtellt, das Widerſtreben wurde ſogar aus der Neigung des Gleichartigen erklärt, ſich zu verbinden. Das Gleichartige durch widerſtrebende Elemente verunreinigt, mußte alſo geläutert und gereinigt werden. Je mehr der Menſch ſich läuterte, ſo glaubte man, deſto mehr käme er mit der Natur in Einheit, je mehr er ſich reinigte in Glauben und Geſinnung durch Ausſcheiden aus den irdiſchen Verflechtungen, deſto mehr würde er dem Göttlichen verwandt. Die Jungfrau wurde am wenigſten mit dem Irdiſchen verflochten vorgeſtellt und war am meiſten deshalb mit der Natur in Einheit und Sympathie. Die Jungfrau galt als rein, wie die Natur ſelbſt, alles glückte, was ſie unternahm, und beſonders war ſie in Sympathie mit der Pflanzen-

welt. Aber weil das Natürliche unmittelbar dadurch zum Geiſtigen erhoben wurde, erſchien der Naturglaube auch als Aberglaube. Man glaubte an etwas Dämoniſches in der Natur, das alle, die ſich derſelben hingäben, mit gewaltiger Verlockung ergriffe. Der Naturglaube konnte wegen der Reinheit und Läuterung einerſeits mit dem Kirchenglauben wohl harmoniren, aber mußte andrerſeits wegen des Dämoniſchen nothwendig mit demſelben collidiren.

Die Charaktere der handelnden Perſonen ſind nun aus allen dem näher abzuleiten. Die Tragödie hat einen Prolog, ähnlich wie Wallenſtein; derſelbe enthält gewöhnlich nur Hiſtoriſches und Locales, aber eröffnet hier die Handlung. Die handelnden Perſonen im Prolog ſind die Familienglieder des Schäfers d'Arc; mit dieſer ländlichen Familie tritt ſchon die Nation, das Volk in den Vordergrund. Der Schauplatz der Handlung iſt eine ländliche Gegend, wo zur Rechten ein Heiligenbild, zur Linken eine hohe Eiche ſteht; ſo daß damit der Kirchen- und Naturglaube ſymboliſch angedeutet wird. Der alte d'Arc iſt voll ſubſtanzieller Empfindung und Liebe für den angeſtammten König und das Vaterland, es ſchmerzt ihn, den Landmann, daß die Hauptſtadt den Sprößling eines fremden Stammes mit der alten Krone Dagoberts geſchmückt hat, und der Enkel der Könige Frankreichs enterbt und flüchtig durch ſein eigenes Reich umherirren muß. Während er die Entzweiung der königlichen Familie beklagt, will er in ſo ſchweren Kriegszeiten neue Familienbande ſtiften, und die Tochter verehelichen.

Aber Johanna, die jüngſte Tochter, macht ihm Gram und Schmerz. Er will ſie mit Raimond, welcher ſie liebt, verbinden, aber ihr Herz verſchließt ſich aller irdi-

ſchen Neigung. Das will ihm nicht gefallen, und ſcheint ihm auf eine ſchwere Irrung der Natur hinzudeuten. Dieſe Irrung iſt, daß Johanna ſich unmittelbar mit der Natur in Einheit fühlt und empfindet. Der alte d'Arc fühlt ebenfalls dieſe Einheit, aber er ſtellt ſie ſich als etwas Dämoniſches vor. Johanna verläßt nächtlich ihr Lager und tritt in der Schreckensſtunde auf den Kreuzweg; ſie ſitzt zu ganzen Stunden unter dem Druidenbaum, wo's nicht geheuer iſt, und wo der alte d'Arc in der Dämmerung ein geſpenſtig Weib ſieht. Er erblickt die Tochter in Träumen und Geſichten zu Rheims auf dem Stuhle der Könige Frankreichs, und ſieht, wie der König, alle Edlen, er ſelbſt und die beiden Schweſtern ſich vor ihr neigen. Das, meint er, ſtellt das eitle Trachten ihres Herzens vor; Gott habe ſie mit reicher Schönheit geſchmückt und mit hohen Wundergaben geſegnet, darum ſchäme ſie ſich ihrer Niedrigkeit und nähre ſündigen Hochmuth im Herzen. Er warnt ſie deshalb, daß ſie den Baum fliehen, um Mitternacht keine Wurzel graben und keine Zeichen mehr in den Sand ſchreiben ſoll; er will für ſie beten. Raimond dagegen liebt das alles in ihr, er ſieht es gern, wenn ſie auf den Bergen weilt, und auf der freien Haide, wenn ſie ernſten und geſenkten Blicks von den Höhen auf das Thal herabblickt. Er liebt in ihr ein höheres Weſen, welches nicht den Druidenbaum, ſondern das Gnadenbild ſucht.

In Maria Stuart wurde das natürliche Selbſt durch den Glauben überwunden, deshalb tritt nun unmittelbar die Subſtanzialität des Gefühls und der Empfindung hervor. Einerſeits iſt die Natur dieſe Form in der Weiſe des Gefühls, andererſeits der Geiſt in der des Bewußtſeins. Das Bewußtſein geht als Gefühl unmittelbar in die Na-

tur der Dinge über. Es iſt in Einheit mit der Natur Gefühl, im Unterſchied von der Natur wird dieſe durch die Sinne gegenſtändlich. Johanna hat beides abwechſelnd zum Pathos und hat auch das Bewußtſein darüber. So fühlt und ſchaut ſie die Dinge unmittelbar: iſt ihr ein Lamm verloren gegangen, ſo zeigt es ihr der Traum, wenn ſie im Schatten der heiligen Eiche ſchläft. Sie ſchaut das Unſterbliche, ſagt ſie, während andere, wie Raimond, nur das Natürliche der Dinge ſehn. Ihr Bewußtſein wird im Gefühl eins mit den Dingen, wird zur ſchauenden Seele der Natur. Weil ſie deshalb mit den Dingen unmittelbar verkehrt, kennt ſie alle Kräuter, den Lauf der Sterne, den Zug der Wolken und hört die verborgenen Kräfte der Natur rauſchen. Auch iſt ſie eine Seherin, ſieht in die Ferne, und iſt ſchauend die Einheit deſſen, was mit ihrem Pathos alles zuſammenhängt. So ſieht ſie den König, wo ihn Niemand ſah, als Gott, ſieht das Schwert, womit ſie ſiegen wird, in einer fernen Stadt, auf St. Katharinen-Kirchhof in einem alten Gewölbe liegen. Sie ſagt dem feindlichen Herold, welcher am Morgen von ſeinem Feldherrn abgeſandt worden, daß dieſer unterdeß im Kampfe gefallen iſt. Auch iſt ſie eine Prophetin, und ſieht, wie Leonore, in die Zukunft. Aber ſie prophezeit nicht blos andern, wie dem König und Burgund, ſondern weiß auch ihr eigenes Geſchick vorher, daß dieſes kein irdiſches Glück ſeyn wird. Ihr Pathos iſt kein irdiſches Glück, wie Wallenſteins, ſondern das himmliſche Glück der Liebe. Das wahre Glück, ſagt ſie, iſt droben.

Johanna iſt daher nicht blos unmittelbar in Einheit mit der Natur, ſondern iſt auch in Einheit mit dem Geiſte. Ihre göttliche Sendung und was ſie thun ſoll, zunächſt

noch aus des Baumes Zweigen vernehmend, iſt aber die Empfindung des Geiſtes kein bloßes Gefühl mehr, ſondern gehört dem gläubigen Gemüthe und Bewußtſein an. Der Geiſt kann wirklich nur gewußt werden. Er wird aber in der Religion, im Glauben unmittelbar empfunden, und dieſe allgemein geiſtige Empfindung iſt die Liebe. Im katholiſchen Glauben iſt ſie als die Liebe der Maria auf das ſchönſte verſinnlicht und verklärt. Johanna empfindet dieſe Liebe in ihrem Herzen. Sitzt ſie zwar noch unter dem Druidenbaum, ſo ſchläft und träumt ſie doch nicht mehr in deſſen Schatten, ſondern widerſteht dem Schlaf in frommer Andacht und iſt wach. Ihre Empfindung erhebt ſich des Bewußtſeins wegen zur Anſchauung und Vorſtellung. Darum tritt die himmliſche Jungfrau zu ihr, wie ſie als Schäferin gekleidet; alles, was die Himmliſche zu ihr ſpricht, iſt ihre eigene Empfindung, das ſtellt ſie ſelbſt alles vor; ſie iſt demüthig und eine reine Jungfrau, von himmliſcher Liebe erfüllt. Ihre Empfindung zur Anſchauung ſymboliſirend, wird dieſe zum Bilde der heiligen Mutter Gottes mit dem ſchönen Jeſusknaben. Dieß Bild wird zum Zeichen des Glaubens; es ſtellt die Himmelskönigin ſchwebend über einer Erdkugel vor, und bedeutet die ſiegende Macht über das Irdiſche und die Welt. So wird in der Hand der Jungfrau, welche in allen dem ſich ſelbſt erſcheint, das Sinnbild des Geiſtes, das Glaubensbild zum Kriegs- und Siegeszeichen.

Aus der weiblichen Gemüthswelt in Maria Stuart tritt nun der Kampf in die objective Welt hinüber, aber dem Weibe ſteht nicht mehr ein Weib, ſondern Männer ſtehen dem Weibe gegenüber. Johanna iſt ganz That

und Handlung, im Unterſchied von Wallenſtein, welcher, der ſubſtanziellen Geſinnung ermangelnd, thatlos und unſicher war. Wallenſtein handelte nicht, ſondern andere handelten für ihn und trieben ihn an. Dagegen handelt Johanna in der Tragödie faſt allein. Johanna wird zwar auch getrieben, aber der Geiſt treibt ſie, ſie iſt eine Glaubensheldin, wie Alba, aber ihr Glaube macht frei, während Alba die Völker unterdrückte. Wallenſtein ſah nach den Sternen, anſtatt zu handeln, und prophezeite aus den Sternen; er war ſchon ein Seher und Prophet. Aber der Stern der Jungfrau iſt der Glaube, ſie vertraut dem Himmel, dem Geiſte, welcher ſich ſelbſt der Stern iſt. Maria Stuart hatte auch den Glauben, aber in der Empfindung, welche nicht zur That und Handlung wurde. Johanna bezieht ſich gottbegeiſtert auf das Heer und auf das Volk, und zeigt demſelben, was es will, frei ſeyn von den Unterdrückern und Feinden; darum glaubt es an ſie und vertraut ſich ihrer Führung. Johanna weiß, da der Volksgeiſt durch den Glauben in ihr mächtig iſt, ihr Volk als ein chriſtliches Volk, und ihr Vaterland als ein chriſtliches Land. An dieſem Volke, ſagt ſie, ſcheiterte der Heiden Macht, in dieſem Lande wurde das erſte Kreuz und Gnadenbild aufgerichtet! Von hier aus wurde Jeruſalem erobert, hier ruht der Staub des heiligen Ludwig. Johanna weiß deshalb ihr Volk als ein ſelbſtſtändiges, das ſich bewährt hat. Und dieſe Freiheit und Selbſtſtändigkeit ſoll es verlieren? Es ſoll keinen eigenen König mehr haben, keinen eingeborenen Herrn? „Der die Leibeignen frei macht, den Schwachen beiſteht, welcher keinen Neid kennt, denn er iſt der Größte, und ein Engel der Erbarmung auf der Erde, übt Gerechtigkeit und Gnade.“ —

Iſt das Heer für den Glauben und das Vaterland begeiſtert, ſo ſiegt oder ſtirbt es; mächtigere Bundesgenoſſen kann daſſelbe nicht haben als der Glaube und dieſe Liebe iſt. Darum hat Johanna an der Spitze des Heeres nicht wie die früheren Heldinnen die Groß-Weibs-Sucht, ſondern iſt vom Geiſte beſeelt. Die Milford wurde aus Liebe zum Lande eine Buhlerin, Johanna wird aus Liebe zum Vaterlande eine Heldin. Der Geiſt macht ſie ſtark, es iſt, als regierte das Schwert ſich ſelbſt in ihrer Hand. Während ſie die Feinde mit blutigem Haſſe vor ſich her treibt, ſind Frankreichs Großen aber noch immer in Zwieſpalt mit einander. Der Geiſt iſt jedoch weſentlich Verzeihung, Verſöhnung, darum ſucht ſie, vom Geiſte getrieben, zwiſchen den Helden Frieden zu ſtiften. So verſöhnt ſie Burgund mit dem Könige, und verſöhnt den erſtern ſelbſt mit ſeinem Todfeinde du Chatel, der ſeinen Vater gemordet, und welchem er deshalb Rache geſchworen hat. Denn eine Verſöhnung, ſagt ſie, iſt keine, die das Herz nicht ganz befreit. Der König will ſie wegen dieſer ſchönen That adeln und an einen edeln Gatten vermählen; ſie erklärt aber den tapfern Männern, die um ſie werben, die Kriegerin des höchſten Gottes dürfe keines Mannes Gattin ſeyn; denn nur eine reine Jungfrau könne das Werk vollenden. Sie nennt die Helden blöde und kleingläubig, die nichts als ein Weib in ihr erblicken, da doch des Himmels Herrlichkeit ſie umleuchte, mit des Höchſten Racheſchwert in Händen, dürfe ſie keine Neigung tragen zu dem irdiſchen Manne; der Männer Auge, was ſie begehre, ſey ihr ein Grauen und Entheiligung.

Johanna träumt und ſchaut in Einheit mit der Na-

tur, in Einheit mit dem Geiſt iſt ſie erleuchtet. Darum iſt ſie, ſo lange ſie rein und lauter iſt, mit der Natur in Sympathie und iſt dem Göttlichen verwandt. Aber die Sympathie hört auf, ſobald ſie ihrer ſelbſt bewußt wird. Sie fühlt und empfindet unmittelbar und wird vom Geiſte getrieben; ihrer ſelbſt gewiß bezieht ſie ſich auf die gegenſtändliche Welt, ihr Sinn wird irdiſch. Dies wird ſo vorgeſtellt, daß ſie mitten im Schlachtgewühle von einem ſchwarzen Ritter, einem Phantom, gewarnt wird, umzukehren. Man kann dieß Phantom als das Gefühl irdiſcher Empfindung und Neigung betrachten, ſie nennt daſſelbe ihr Unglück, ein trüglich Bild der Hölle, das ihr edles Herz im Buſen zu erſchüttern gekommen iſt. So lange ſie unmittelbar ſchaut und vom Geiſte erleuchtet iſt, ſieht keine irdiſche Neigung ſie an, aber ihrer ſelbſt bewußt, nimmt ſie ſinnlich wahr und ſieht. Indem ſie ſieht, wird ſie für das Irdiſche empfänglich, mit dem Blick, ſagt ſie, fing ihr Verbrechen an, ein blindes Werzeug forderte Gott, mit blinden Augen mußte ſie's vollbringen.

Johanna ſieht nun, als ſie abermals den Feinden in der Schlacht begegnet, dem Walliſer Lionel, einem Feinde, liebebedürftig ins Auge, anſtatt ihn zu tödten. Bisher war ſie mit Gott und der Welt und mit ſich ſelbſt eins, aber nun wird ſie mit allem und mit ſich ſelbſt entzweit. Die gerechte Sache hat geſiegt, das Volk ſtrömt nach Rheims zur Krönung und jauchzt dem Könige entgegen; aber Johanna, die alles das vollbracht hat, wird von ihrem Gewiſſen geängſtigt und gequält. Sie nennt ſich eine Feindin und Verrätherin, ein ſchuldig Haupt, mit der ſtrengſten Buße will ſie's büßen, daß ſie eitel ſich ſo hoch er-

hoben hat. Sie ſehnt ſich nach den Ihrigen, nach ihrer Familie zurück, aber der Geiſt, mit dem ſie entzweit iſt, erhebt ſich wider ſie; ſchon von Lionel mußte ſie hören, daß der Himmel kein Theil an ihr habe. Das Gericht Gottes treibt ihren Vater her. Er will ſie mit Gewalt zu ihrem Gotte zurückführen, er klagt ſie an, und fragt ſie im Namen des Dreieinigen, ob ſie zu den Heiligen und Reinen gehöre? Ob ſie leugnen könne, daß der Feind in ihrem Buſen ſey? Als ſelbſt des Himmels Zeugen gegen ſie ſprechen, wird ſie mitten im Glück von allen geflohn; nur Raimond, welcher auch nach Rheims gekommen iſt, will ſie nicht verlaſſen, er begleitet ſie in die Fremde. Aber auch er glaubt, daß ſie ſündig ſey, und wünſcht, daß ſie in den Schooß der heiligen Kirche zurückkehren möge. Dies ſchmerzt ſie mehr als alles: ſie wäre nicht ſo elend, als er glaubte; als der Ehre Schimmer ſie umgab, war der Streit in ihrer Bruſt, in der Oede lernte ſie ſich ſelbſt kennen; jetzt wäre ſie geheilt und hätte Frieden und fühlte keine Schwachheit mehr; da ſie der Welt am meiſten beneidenswerth ſchien, war ſie die Unglücklichſte; ſie wäre keine Zauberin und hätte dem böſen Feinde ihr unſterblich Theil nicht verkauft; ſondern ſie hätte mit der Kraft Gottes und ſeiner Heiligen das Wunder vollbracht; und hätte auf die Beſchuldigungen des Vaters darum nicht geantwortet, weil ſie ſich dem Geſchick hätte unterwerfen wollen, was Gott über ſie verhängt habe.

So lange Johanna unmittelbar ſchaute und vom Geiſte erleuchtet war, hatte ſie den Geiſt auf ihrer Seite und ſchlug den Feind; aber demſelben entfremdet und mit ihm entzweit, geräth ſie in Gefangenſchaft und unterliegt dem Feinde. In der Gefangenſchaft wird aber ihr Ge-

muth wieder von ſubſtanzieller Empfindung beſeelt und durchdrungen, ſie ſieht nun in Lionel, den ſie liebte, wirklich den Feind, und ſprengt im Vertrauen auf Gott ihre Bande, um ihren mit dem Feinde kämpfenden Landsleuten zu Hülfe zu eilen. Sie ſiegt aufs Neue, wird aber in der Schlacht tödtlich verwundet. —

Mit Karl iſt nun der wahre König da, denn ſein erſtes Königswort iſt Gnade. Karl iſt kein Despot, wie Philipp im Don Karlos, ſondern iſt vielmehr ſchwach, gutmüthig und edel. Er handelt als König und Monarch, nicht willkührlich, wie Eliſabeth gegen Maria Stuart handelte. Karl iſt zwar perſönlich tapfer und ritterlich geſinnt, er will für ſeine Krone fechten, aber mag den unglückſeligen Krieg nicht; lieber will er dem Throne entſagen, reſigniren, als daß das Volk noch länger leiden ſoll. Ein friedlich Volk hätte er beglücken können, ein wild empörtes kann er nicht bezähmen. Anſtatt dem vordringenden Feinde kräftig zu begegnen, will er deshalb der Hand des Himmels weichen, welche mit ihm ſey. Es fehlt ihm an That und Handlung, darum wird ihm die Empfindung zum Ideal: er möchte, wie König René, einen Liebeshof errichten, während er in Gefahr iſt, ſeinen wirklichen Hof zu verlieren. Es iſt aber Pflicht, König zu ſeyn, wenn man dazu geboren iſt.

Johanna liebt in Karl den angeſtammten König, Agnes Sorel liebt den Geliebten in ihm, und ſtaunt Johannens Hoheit und Heldenſtärke an. Sie nimmt kein Geſchenk von Karl, als im Winter höchſtens eine frühe Blume, oder ſeltene Frucht; ſie will nur ſeine Liebe ſeyn und heißen. Da ſie den König wahrhaft liebt, theilt ſie mit ihm ſeine Noth und Sorgen, und iſt bereit, alles für

ihn zu opfern. Sie weiß edel ſeine Schwachheit damit zu entſchuldigen, daß der Mutter unnatürlich rohe That ſein Heldenherz gebrochen habe; er ſoll aber handeln, ſoll nur Glauben an ſich ſelbſt haben und Orleans vertheidigen. Eben weil ſie ganz Weib iſt, möchte ſie, daß ihr Geliebter ſich als Mann zeige und handle. Ihr ganzes Weſen iſt Liebe ohne Selbſt- und Eigenliebe.

Iſabeau, des Königs Mutter, iſt von allen dem das Gegentheil, iſt ſowohl der Sorel als der Johanna entgegengeſetzt, ihr ganzes Weſen iſt Haß. Sie flucht dem eignen Kinde und will ſelbſt verflucht ſeyn, wenn ſie demſelben je vergeben werde. Wie ſie am König handelt, ſagt Talbot, iſt weder menſchlich gut, noch göttlich recht. Den Engliſchen König auf Frankreichs Thron ſetzend, will ſie auch Burgund mit den Engländern verſöhnen. Aber in dem Frieden, den die Furie ſtiftet, iſt kein Glück und Heil, ſeit ſie im Lager iſt, ſagt Talbot, geht alles zurück, und Burgund ſagt, ihre Gegenwart bringt nichts Gutes und der Krieger verliert den Muth, wenn er für ſie zu fechten glaubt.

Iſabeau und Burgund ſtellen zuſammen die Entzweiung der königlichen Familie und des Volkes dar; mit dem Unterſchiede aber, daß Burgund in ſeinem Haſſe nicht ſo entſchieden iſt, ſondern ſchwankt. Dies erzeugt zwiſchen ihm und den Engländern Neid und Zwieſpalt, ohne ihn, ſagt er zu Talbot, hätten die Engländer Orleans nie geſehn; auch kann Burgund ihren Trotz und ihren Uebermuth nicht ertragen, ſondern will, ſoll er doch einem Undankbaren dienen, wieder zu dem angeſtammten Könige übergehen.

Graf Dunois iſt entſchieden für den König. Er

fordert deshalb von ihm, daß er die Krone kühn erobern soll. Es setzt, sagt er, der Schlechteste im Volke Gut und Blut an seine Neigung, seinen Haß und seine Liebe; und alles wird Partei, wenn das blutige Zeichen des Bürgerkriegs aushängt. Es ist das Schicksal und Gesetz der Welt, daß das Volk sich für den König opfern muß, und nichtswürdig ist die Nation, die nicht alles an ihre Ehre setzt.

Indem diese handelnden Personen fast alle mehr oder weniger die Entzweiung der Familie und des Volks zum Pathos haben, führt Johanna die allseitige Entzweiung zur Versöhnung zurück, und muß deshalb diese geistige Bewegung auch selbst empfinden und erfahren. Die noch übrigen handelnden Personen, wie die Anführer der streitenden Heere und der Erzbischof, letzterer im Unterschied und Gegensatz zum Großinquisitor im Don Karlos sind gut charakterisirt. Im Ganzen urtheilte man, wären die Charaktere der handelnden Personen sorgfältig angelegt und ausgeführt. Johanna wäre voll einfacher, bescheidner Hoheit, schöner Anspruchslosigkeit und Demuth in allem, was sie beträfe, wo blos ihre Menschlichkeit ins Spiel käme; aber wo sie in ihrem Berufe als eine von Gott gesandte Prophetin erschiene, zeigte sie überall Hoheit, Würde und die glühendste Begeisterung. Ein liebenswürdiger Zug ihres Charakters wäre die Anhänglichkeit an den angestammten König. Dieser, sagt Schiller, war damals der Schutzgott des dritten Standes, des Bürgers und Landmannes, gegen den Uebermuth und die stolze Gewalt des Adels und der hohen Vasallen. Schon darum mußte er der Schäferin Johanna in einem milden Lichte erscheinen, und ich glaube darin einen Zug der weiblichen Natur ge-

troffen zu haben, daß Johanna, die ſich das Reich als ein Abſtractum gar nicht denken kann, bei allen ihren Anſtrengungen ſich den guten, liebenswürdigen König nur als letzten Zweck dachte. Daraus dürften mehrere Stellen, beſonders in der Abſchiedsſcene am Schluß des Prologs, gerechtfertigt werden können. Johanna, ſagte man, wäre ein reines Weſen, welches mit den ſanften Reizen weiblicher Anmuth die Ehrfurcht gebietende Majeſtät einer Prophetin vereinigte. Als Heldin deckte ihr Panzer kein Herz, aber nachdem ſie ihr Gelübde verletzt, würde ſie ebenfalls zum Weibe und wünſchte mit Thränen der Sehnſucht ihre Jugend und ihre friedliche Hütte zurück. Hegel tadelte an Johanna's Charakter, daß ihr Gemüth gegen ihr beſſeres Wollen zu den entgegengeſetzten Zwecken der Leidenſchaft abirrte und ſich nun aus dieſem innern Zwieſpalt in ſich ſelbſt und nach Außen herſtellen oder daran untergehen müßte. Dieſe ſubjective Tragik innerer Zwieſpaltigkeit habe, zum tragiſchen Hebel gemacht, etwas blos Trauriges und Peinliches, etwas Aergerliches, und der Dichter thäte beſſer, ſie zu vermeiden, als ſie aufzuſuchen und vorzugsweiſe auszubilden. In ſeinen ſpätern reiferen Werken, bemerkte man, habe der Dichter die ſchneidenden Gegenſätze der früheren verſchmäht, und ſo wäre auch hier die edle, gutmüthige, hingebende Agnes Sorel mit der heroiſchen Jungfrau mild contraſtirt. Der Sorel liebendes Gemüth, das ſo feſt, ſo innig an dem Geliebten hinge, in demſelben jedes Glück und jede Wonne fände, wäre ſo intereſſant, daß es wirklich eines Mannes wie Schiller bedurft hätte, Johanna's verklärte und überirdiſche Größe ſo darzuſtellen, daß ihre Liebenswürdigkeit neben der Agneſens nicht in den Schatten träte. Der König Karl würde

als ein ſchwacher, ſorgloſer Fürſt geſchildert, dem es in einer ſo ſtürmiſch bewegten Zeit an Entſchloſſenheit und Gegenwart des Geiſtes fehlte. Aber für dieſe Schwäche habe ihm der Dichter ein zartes, für Liebe und Freundſchaft, alles Große und Schöne empfängliches Herz gegeben und reichlich entſchädigt. Und ſollte nicht ein König, welcher im Stillen Gott bittet, ihn als Opfer für ſein Volk anzunehmen, unſern ganzen Antheil haben und verdienen, daß göttliche Mächte zu ſeiner Errettung unmittelbar mitwirkten? Unter den übrigen Charakteren ſtände der tapfere und kecke Dunois oben an, welchen als den Sohn der Liebe auch nur dieſe zu bändigen vermöchte. Ferner der leicht irregeführte, aber der beſſern Ueberzeugung folgende Burgund, der kräftige, eiſenfeſte Talbot, der tapfere und beſcheidene la Hire und der liebenswürdige, feurige Lionel, alle wären in beſtimmten Umriſſen ſcharf gezeichnet und mit gleicher Individualität behandelt. Die Königin Iſabeau wäre vielleicht die einzige Figur, welche man aus dem ganzen Gemälde nicht ungern vermiſſen würde.

Man wußte erſt gar nicht, was man aus der Tragödie eigentlich machen ſollte. Man hatte ein hiſtoriſches Stück erwartet, und gehofft, daß der Dichter den Charakter der Jungfrau, wie die Charaktere in den vorhergehenden Stücken, ohne übernatürliche Hülfe rein aus der Tiefe der menſchlichen Seele entwickeln und darſtellen werde. Und nun fand man eine Gottbegeiſterte, die als Werkzeug einer höhern Macht wirkte, die jede Freude des Lebens einbüßte und verlöre, ſobald ſie ihr eigenes, menſchliches Herz dem von Gott an ſie ergangenen Ruf entgegenſtellte. Es wäre doch zweifelhaft, ob ein

höherer Zweck der Poeſie dadurch wirklich erreicht werden könnte Möchte Schiller immerhin an dieſem Werke mit Vorliebe hangen und möchte er es noch ſo hoch halten, ſo könnte man doch nicht leugnen, daß es in Betreff ergreifender Wirkung hinter Don Karlos und Maria Stuart zurückgeblieben ſey. Wäre es auch die edelſte Art des Kunſtgenuſſes, das Dargeſtellte in ſeiner objectiven Form, von allem Perſönlichen und Individuellen abgeſondert zu betrachten, ſo wäre es doch natürlich, ſich mit Wärme für das zu intereſſiren, was wir im eigenen Buſen fühlten. Am wenigſten konnte man darüber ins Klare kommen, warum Schiller das Stück ein romantiſches Trauerſpiel genannt habe. Den Ausdruck „romantiſche Tragödie" fand man ganz neu und ungewöhnlich. Man habe ja alle Einwirkung der Gottheit, wie ſie in den griechiſchen und ſpaniſchen Stücken gefunden würde, als Muſter des Ungeſchmacks längſt verworfen. Daß vielleicht der Glaube den Dichter zur Wahl dieſes Ausdrucks beſtimmt habe, daran dachte man nicht.

In Betreff der Handlung nannte man den Plan und die Anlage des Stücks, beſonders den Prolog, ſonderbar, weil dieſer nicht bloße Expoſition wäre, ſondern die Handlung ſelbſt eröffnete. Dem meiſten Tadel war die Scene ausgeſetzt, in welcher Johanna zu Rheims aller Anforderungen und Bitten ungeachtet, auf ihres Vaters Beſchuldigungen nichts erwiedert, da ſie durch die Ausſage ihrer Unſchuld hätte gerettet werden können. Schiller ſelbſt vertheidigte ſich dagegen: „Das hartnäckige Schweigen Johanna's, als ſie vor allem Volke von ihrem Vater der Zauberei beſchuldigt wird, iſt ja in ihrer viſionären Schwärmerei vollkommen begründet. Dazu kommt die Vorſtel-

lung, ſie dürfe aus Pflicht dem Vater nicht widerſprechen, was auch ihr früheres Schweigen, in der zweiten Scene des Prologs, erkläre. Außer dem allgemeinen Vorurtheil der bezauberten Welt im ganzen Mittelalter, dem Pfaffenwitz und Eigennutz ſo großen Vorſchub that, wirkte beim Vater die gemeine Natur, in der es überall liegt, bei außerordentlichen Erſcheinungen lieber an ein übermenſchlich böſes, als gutes Princip zu denken, allen Handlungen ein böſes Motiv unterzuſchieben. Dazu iſt Thibaut ein ſchwarzgalliger Menſch, mit dem auch Johanna früher kein Wort ſpricht. Doch iſt ſie ſeine Tochter, und es wäre pſychologiſch, daß gerade von einem ſolchen Vater eine ſolche Seherin und Prophetin erzeugt werden konnte. Der Himmel entſühnt Johanna durch daſſelbe Zeichen, wodurch er vorher ihre Schuld bekräftigte. So wie ſie es vernimmt, hält ſie ſich auf einmal wieder für entſündigt und losgeſprochen. Es iſt noch nicht genug beachtet, wie von jeher der Donner das Augurium der ungebildeten Sinnlichkeit war." Ueberflüſſig und auffallend fand man die Erſcheinung des ſchwarzen Ritters. Man that allerlei Fragen: wollte dieſe Erſcheinung wirklich in die Handlung eingreifen? Wie, wenn es nun gerade dieſe Erſcheinung wäre, die jene entſcheidende Scene zwiſchen Johanna und Lionel veranlaßte? Wenn Johanna erſt durch ein Blendwerk verwirrt, von ihrem hohen Standpunkt herabgezogen, an ihrem Glauben irre gemacht werden mußte, ehe ihre Bruſt ſich irdiſcher Neigung öffnen konnte? Der ſchwarze Ritter, ſagte man, wäre ſo geheimnißvoll, ſeine Reden wären ſo prophetiſch und gebietend, wie ſie ſonſt nur aus Johanna's Munde gingen. Seine Warnungen wären ſo hämiſch mit jenen frohen Bildern ver-

miſcht, die Johanna's Siege krönen ſollten; und dann ſein grauenvolles Verſchwinden, alles das müßte den Muth der Jungfrau lähmen und ſo ginge ſie nur mit halber Seelenſtärke dem neuen Kampfe entgegen. Ohne dieſe Erſcheinung würde Lionel nicht ſo auf Johanna gewirkt und Johanna ihn ihrer Beſtimmung geopfert haben. Man betrachtete den ſchwarzen Ritter als Talbot's Geiſt, wofür ihn auch der Dichter ſelbſt nachher erklärte: denn dahin deuteten Johanna's Worte, und dann der Contraſt Talbot's ſelbſt mit den übrigen Perſonen, welche an ein höheres Weſen glaubten. Es wäre allerdings eine ergreifende Idee, daß der Geiſt eines Mannes erſchiene, der an ſeiner Fortdauer gezweifelt hätte, und dies wäre wohl geeignet, das romantiſche Weſen des Ganzen noch zu erhöhen. Wenn der Dichter, ſagte man, in dieſem Sinne durch den ſchwarzen Ritter hätte wirken wollen, ſo würde er die Idee auch anſchaulicher und beſtimmter ausgedrückt haben, anſtatt ſie blos ſo leicht anzudeuten. *Klingemann meinte* in ſeiner Schrift über Schiller's Jungfrau, daß, wenn dem Dichter dieſe Scene einmal nothwendig geſchienen und in ſeinem Plane gelegen habe, dieſelbe feierlicher und ins Ganze eingreifender hätte dargeſtellt werden ſollen. „Der ſchwarze Ritter," ſagt Schiller, „ſoll dazu dienen, uns mit einem neuen Bande an die romantiſche Geiſterwelt zu knüpfen, da hier immer zwei Welten gegen einander ſpielen. Sollte es Jemandem, der auf den Gang des Stückes nur einige Aufmerkſamkeit richtet, zweifelhaft ſeyn, daß damit der Geiſt des kurz vorher verſchiedenen Talbot gemeint ſey, der ja als Atheiſt der Hölle angehört? Immer ſind die Menſchen, wenn ſie auf der höchſten Spitze ſtanden, ihrem Falle am nächſten geweſen. Das wider-

fährt von dieſer Scene an auch Johanna. Die Jungfrau muß, da ſie ein Wort ſpricht, das die Nemeſis beleidigt, indem ſie ihr Schwert nicht eher aus den Händen legen will, als bis das ſtolze England untergeht, und mit Geiſtern ſtreiten will, was gegen die heilige Scheu iſt, für ihren Uebermuth geſtraft werden. Eine einzige Berührung des Geiſtes lähmt ſie. Mehr wollte ich dadurch nicht ausdrücken, noch motiviren.“ Auguſt Wilhelm von Schlegel nennt die Erſcheinung des ſchwarzen Ritters ſeltſam, und die Abſicht des Dichters dabei zweideutig. Am meiſten Anſtoß nahm man aber an Johanna's Liebe zu Lionel. Tieck nennt dieſe Liebe unbegreiflich, da die ſonderbare Jungfrau im Anfange ſo ſpröde und wunderlich, ganz in der Manier des Dichters erſcheine. Am Ende, ſagt Schiller, iſt doch der ganze Handel mit dieſer Verliebung, woran ſich ſo viele ärgern, blos eine Prüfung. Nur die geprüfte Tugend — man erkundige ſich nach jedem päpſtlichen Prozeß vor einer Heiligſprechung — erhielt die kanoniſirende Palme. Schlegel fand noch manches andere an der Jungfrau auszuſetzen. An einem ſo wunderbaren Stoff, ſagt er, als die Jungfrau von Orleans iſt, glaubte Schiller ſich mehr Freiheiten erlauben zu dürfen. Die Verknüpfung ſey loſer, als in den früheren Stücken. Er wiſſe nicht, ob der aufgewandte Farbenzauber, der denn doch nicht ſo glänzend ſey, als man ſich's denken könne, das darüber eingebüßte ſtrengere Pathos vergüte. Schiller habe in vielen Theilen und beſonders im Charakter Talbot's nicht glücklich mit Shakſpeare gewetteifert. Ganz beſonders tadelt er die Scene mit Montgomery als eine epiſche Scene aus der Ilias, weil ſie aus dem Tone falle. Hegel kommt auch auf dieſe Scene zu

ſprechen, er iſt mit der Charakteriſtik des Walliſers unzufrieden, und bemerkt in dieſer Hinſicht: „Von ähnlich epiſcher Rührung ſind auch die Bitten, mit welchen Beſiegte in umſtändlichen Angaben und mit Gründen die ſiegenden Helden um ihr Leben anflehen; denn eine Bewegung des Gemüths, die nur aus den Umſtänden herfließt und nur durch Motive der objectiven Verhältniſſe und Situationen zu rühren unternimmt, iſt nicht dramatiſch, obſchon neuere Tragiker ſich hin und wieder auch dieſer Wirkungsart bedient haben. Die Scene auf dem Schlachtfelde z. B. in Schiller's Jungfrau von Orleans zwiſchen dem engliſchen Ritter Montgomery und Johanna iſt mehr epiſch als dramatiſch. Den Ritter verläßt in der Stunde der Gefahr ſein ganzer Muth, und dennoch vermag er, gedrängt von dem ergrimmten Talbot, der die Feigheit mit dem Tode ſtraft, und der Jungfrau, welche auch die Tapferſten beſiegt, nicht die Flucht zu ergreifen. Seine Aeußerungen ſind unmännlich, ſo daß die ganze Figur des Ritters weder für das eigentliche Epos, noch für die Tragödie paßt, ſondern mehr in die Komödie zu verweiſen iſt. Als Johanna auf ihn zuſchreitet, wirft er Schwert und Schild fort, und fleht zu ihren Füßen um ſein Leben. Die Gründe ſodann, welche er, um ſie zu bewegen, weitläufig anführt: ſeine Wehrloſigkeit, der Reichthum des Vaters, der ihn mit Gelde auslöſen werde, die Milde des Geſchlechts, zu dem Johanna als Jungfrau gehöre, die Liebe der ſüßen Braut, die weinend daheim der Wiederkehr des Geliebten harre, die jammervollen Eltern, die er zu Hauſe verlaſſen, das ſchwere Schickſal, in der Fremde unbeweint zu ſterben — alle dieſe Motive betreffen einerſeits an ſich ſelbſt ſchon objective Verhält-

niſſe, die Werth und Gültigkeit haben, andererſeits iſt die ruhige Expoſition derſelben epiſcher Art. In der gleichen Weiſe motivirt der Dichter den Umſtand, daß Johanna ihn anhören muß, äußerlich durch die Wehrloſigkeit des Bittenden, während ſie ihn doch, dramatiſch genommen, gleich beim erſten Anblick tödten müßte, da ſie als unrührbare Feindin aller Engländer auftritt, und dieſen verderbenbringenden Haß mit großer Rhetorik ausſpricht, und dadurch rechtfertigt, daß ſie dem Geiſterreiche durch den furchtbar bindenden Vertrag verpflichtet ſey, alles Lebende in der Schlacht mit dem Schwerte zu tödten. Käme es ihr nur darauf an, daß Montgomery nicht unbewaffnet ſterben ſollte, ſo hätte er, da ſie ihn ſo lange ſchon angehört hat, das beſte Mittel, am Leben zu bleiben, in ſeinen Händen, er brauchte nur nicht wieder zu den Waffen zu greifen. Doch auf ihre Aufforderung, mit ihr, der ſelber Sterblichen, um des Lebens ſüße Beute zu kämpfen, faßt er das Schwert wieder und fällt von ihrem Arm. Dieſer Fortgang der Scene, ohne die breiten epiſchen Explicationen, würde ſich ſchon beſſer für das Drama eignen." — Schiller entlehnte dieſe Scene aus dem 21ſten Geſange der Ilias V. 34—136, und ſchrieb darüber Folgendes: „Nennen Sie es immer eine epiſche Epiſode, die Scene mit dem Walliſer Montgomery. Sie gehört zur Breite eines hiſtoriſchen Stücks, das die Ketten der Einheit ſprengte. Wer ſeinen Homer kennt, weiß wohl, was mir dabei vorſchwebte. Eben um des Alterthümlichen willen wählte ich den Senarius des alten Trauerſpiels. Dieſer iſt der Cäſur wegen außerordentlich ſchwer, aber auch ſo ſchön und volltönend, daß es mir ſchwer wurde, zu den lahmen Fünffüßlern zurückzukehren." Wir finden in der Jungfrau von

Orleans überhaupt einen größern Wechſel des Metrums, wir ſtoßen auf Verſe, die faſt der Proſa gleichen, und auf Jamben, die Stellenweiſe in Reime übergehn, ja es giebt darin ganz gereimte Partieen, in welchen der Reim durch einen leiſen Parallelismus der Gedanken und Bilder anſpricht. Es ſcheint, daß der Dichter durch den verſchiedenen Rhythmus vielleicht eine größere Mannichfaltigkeit und Angemeſſenheit der Sprache hat bewirken, und die Uebergänge in die Schilderung der Seelenzuſtände hat dadurch erleichtern wollen.

Vieles wurde aber auch gelobt. Der Dichter, ſagte man, habe unter allen ſeinen dramatiſchen Werken dieſem Stücke die größte Sorgfalt gewidmet, ja mit ſichtbarer Liebe daran gearbeitet. Keines ſeiner ſpätern Stücke wäre vielleicht ſo reich an einzelnen trefflichen Stellen. Die Einfalt, womit die Jungfrau ihre göttliche Sendung vor dem Könige ſchildert, wurde hoch geprieſen. Aber beſonders lobte man die Scene, in welcher Johanna den Herzog von Burgund zur Rückkehr und Wiedervereinigung mit Frankreich bewegt. Die Heldin, ſagte man, würde durch ihr Zuſammentreffen mit Lionel und das daraus entſpringende Gefühl ihrer Schuld wieder der Menſchheit näher gebracht. Die beiden Monologe, in welchen der an ſich bedeutende Effect noch durch den Reim erhöht würde, betrachtete man als Meiſterſtücke eigner Art. Der Dichter habe Johanna ein ebenſo einfaches als ſchönes Denkmal geſetzt: nämlich die Tragödie ſelbſt.

Je mehr Schiller ſich in ſeinen letzten Stücken zur höheren und vollendeten Kunſtform erhob, deſto weniger kritiſirte er dieſelben. Er ſchrieb bei Gelegenheit einer Anzeige der Jungfrau von Orleans in der allgemeinen

Literaturzeitung an Schütz: „Die Anzeige iſt ein Verſuch, die Kunſtmetaphyſik auf ein vorhandenes Werk anzupaſſen und anzuwenden. Aber ein poetiſches Werk muß, ſofern es auch in hypothesi ein in ſich ſelbſt organiſirtes Ganzes iſt, aus ſich ſelbſt heraus, und nicht aus allgemeinen und darum hohlen Formeln beurtheilt werden; denn von dieſen iſt nie ein Uebergang zum Factum." Schütz meinte, Schiller werde das Geſchäft des Kritikers und Recenſenten am beſten ſelbſt übernehmen können. Vor zehn Jahren, entgegnete Schiller, hätte er es ohne Bedenken gethan, weil er damals noch einen größeren Glauben an Kunſttheorie und Aeſthetik hatte, als jetzt. Gegenwärtig erſchienen ihm die beiden Operationen des poetiſchen Hervorbringens und der theoretiſchen Analyſis wie Nord- und Südpol von einander geſchieden, und er müßte fürchten, ganz von der Production abzukommen, wenn er ſich zu ſehr auf die Theorie einlaſſen wollte. Dieſe wäre zwar abſolut nothwendig und weſentlich bei der Production ſelbſt: aber da wäre ſie praktiſch und mehr für den Poeten als für den Aeſthetiker. Und was wäre denn, wenn wir die neuſten Erſcheinungen hörten, für die Poeſie gewönnen, ſeitdem die Aeſthetik angebaut worden? Er machte, ſtatt einer Kritik, ein Gedicht auf die Jungfrau, wie ſchon früher eins auf den Wallenſtein, aus welchem Gedichte folgende Verſe hier eine Stelle finden mögen:

„Ein edles Bild der Menſchheit zu verhöhnen
Im tiefſten Staube wälzte ſich der Spott;
Krieg führt der Witz auf ewig mit dem Schönen,
Er glaubt nicht an den Engel und den Gott;
Dem Herzen will er ſeine Schätze rauben,
Den Wahn bekriegt er und verletzt den Glauben.

Doch, wie du ſelbſt, aus kindlichem Geſchlechte,
Selbſt eine fromme Schäferin, wie du,
Reicht dir die Dichtkunſt ihre Götterrechte,
Schwingt ſich mit dir den ew'gen Sternen zu.
Mit einer Glorie hat ſie dich umgeben:
Dich ſchuf das Herz, du wirſt unſterblich leben."

Schiller erinnert trotz der Heldenthaten, die Johanna vollbringt, immer an ihre weibliche Natur, welche er mit beſonderer Liebe hervorhebt. Dieſe ihre weibliche Natur ſchwebte vielleicht der erlauchten Künſtlerin, der Herzogin von Würtemberg, Prinzeſſin Maria von Frankreich vor, als ſie den Gedanken faßte, die franzöſiſche Nationalheldin durch ihren Meißel darſtellen und verherrlichen zu wollen. Die von der Prinzeſſin ſorgfältig ausgeführte Statue Johanna's iſt mit ebenſo viel Innigkeit und frommen Sinne, als mit keuſcher, ſchüchterner Grazie, mit ächter Weiblichkeit gezierk. Ein ſchönes, feingebautes Mädchen, nur ſtark durch göttliche Macht und Hülfe, erſcheint Johanna, eine zarte Jungfrau, mehr durch den Glauben, als durch körperliche Kraft ſolche Thaten vollbringend. Prinzeſſin Maria kannte und liebte deutſche Kunſt und war mit den vorzüglichſten Geiſteswerken unſerer Nation vertraut. Wir dürfen vorausſetzen, daß Schiller's Jungfrau ihr nicht nur bekannt war, ſondern müſſen bei näherer Betrachtung und Anſicht ihrer Schöpfung annehmen, daß die deutſche Tragödie ihr dabei zum Vorbild gedient habe. Johanna ſteht in ſich gekehrt und mit zur Erde geſenktem Blicke da, das Schwert an den Buſen drückend, man ſieht es ihr an, daß ſie ſchuldbewußt und in Schmerz verſunken nicht zum Himmel hinaufzublicken wagt, daß ihr Herz mit ihrer göttlichen Sendung in Zwieſpalt iſt. Man wird unwillkürlich durch dieſe Statue an die Verſe in unſerer Tragödie erinnert:

„Willſt du deine Macht verkünden,
Wähle ſie, die frei von Sünden
Stehn in deinem ew'gen Haus;
Deine Geiſter ſende aus,
Die Unſterblichen, die Reinen,
Die nicht fühlen, die nicht weinen;
Nicht die zarte Jungfrau wähle,
Nicht der Hirtin weiche Seele."

Die ſpätere Kritik ſieht ſchon in der Maria Stuart, und dann auch beſonders in der Jungfrau von Orleans nichts weiter, als Repräſentationen allgemeiner Begriffe, Liebhabereien und Empfindungen, die das Ereigniß verrücken und die Thatſachen nur zum Vehikel beliebiger Vorſtellungen machen. Wie Marquis Poſa die Rechte der Menſchheit, vertrete die Jungfrau von Orleans die Rechte der Völker. Aber dieſe ſind ebenſowohl Rechte der Menſchheit, es iſt hier die Selbſtſtändigkeit und Freiheit des nationalen Staats und der nationalen Kirche, im Zeugniß des Geiſtes der Welt, wofür die Heldin in Kampf und Tod geht. Ihr Ideal iſt die Freiheit des Geiſtes in der Wirklichkeit. Der Geiſt des Volks iſt mit ſich entzweit ſich ſelbſt als Ideal und Wirklichkeit entgegengeſetzt, und da ſeine Selbſtſtändigkeit in Kampf nnd Krieg gefährdet iſt, wird dieſe zum Ideal, welches erhalten und wieder hergeſtellt werden ſoll. Johanna verwirklicht daſſelbe durch Kampf und Sieg, aber fällt, vom Siege gekrönt in der Schlacht mit Ehre, während Marquis Poſa mit Ehre ohne Kampf, Wallenſtein im Kampf ohne Ehre dahinſchied.

In den erſten Stücken unſers Dichters konnte das Ideal nicht wirklich werden, es war bloße Vorſtellung, weil der Menſch in der Welt alles auf ſich ſelbſt bezog.

Im Don Karlos fing er aber ſchon an, ſubſtanziell geſinnt zu werden, und die ſelbſtſüchtigen Intereſſen gegen den höhern Zweck aufzugeben. Dieſer höhere Zweck des Staats und der Kirche war keine abſtracte Freiheit mehr, ſondern Freiheit des Geiſtes und der Welt. Mit Don Karlos fing die Erhebung des Selbſtes in den Geiſt an, das Ideal blieb nicht mehr nur Zweck des Einzelnen der Welt gegenüber, ſondern wurde allgemein vernünftiger Zweck und Endzweck. Im Wallenſtein ſtritt die Welt um dieſen Zweck der Glaubens- und Gewiſſensfreiheit, aber in Maria Stuart war der Glaube nicht mehr Ziel der Welt, ſondern wurde zur Gemüthsſache. Das natürliche Selbſt wurde gläubig. Das eigentliche Pathos war doch der Kampf um den Thron und die Erbfolge, und war inſofern nothwendig beſtimmt. Schon im Wallenſtein wurde die natürliche Blutsverwandtſchaft als ein Schickſal empfunden; auch in Maria Stuart und der Jungfrau von Orleans iſt dies der Fall. *Ein finſteres*, furchtbares Verhängniß, ſagt der König, waltet durch Valois Geſchlecht, es iſt von Gott verworfen. Die Entzweiung der königlichen Familie und des Volks mit ſich ſelbſt iſt dies Verhängniß. Ferner war das Schickſal mit dem Glauben an die Sterne, mit dem Naturglauben verflochten, und dieſer hing mit der Indifferenz am Glauben zuſammen, mit dem Zweifel an der Gewißheit des Geiſtes von ſich ſelbſt. Wegen der Indifferenz gegen den Kirchenglauben war der Naturglaube zu demſelben ohne alle Beziehung. In Maria Stuart war dieſe Indifferenz nicht mehr; aber das Gemüth war auch nicht unmittelbar eins mit dem Glauben, ſondern wurde erſt mit dem Glauben eins. Dieſe Einheit iſt das Pathos der Jungfrau,

womit der Naturglaube in den Kirchenglauben, und umgekehrt eingeht. Das Gemüth iſt, indem der Zweifel an der Gewißheit des Geiſtes verſchwindet, unmittelbar vom Geiſte erfüllt. Aber der Glaube an den Geiſt, der Kirchenglaube, kommt wegen dieſer Unmittelbarkeit mit dem Naturglauben in Colliſion. Weil der erſtere jedoch als der höhere die Wahrheit iſt, hebt ſich die Colliſion dadurch auf, daß jener den Sieg behält. Die Jungfrau ſiegt, weil ſie für den angeſtammten König, für das Vaterland, und für den Glauben ſtreitet; im Wallenſtein war das Ende der abſtracte Tod des Helden, weil er gegen den Glauben indifferent war. Johanna ſtirbt auch, aber triumphirt im Tode, die ſubſtanzielle Empfindung und Liebe überwindet alles, während Wallenſtein an der Selbſtliebe und Selbſtſucht zu Grunde ging. Da der Geiſt den Sieg über die Natur und das Natürliche behält, wird das natürliche Selbſt durch Erhebung in den Geiſt zu ſeiner Wahrheit befreit.

Das Schickſal iſt damit an ſich ſchon überwunden. Die Tragödie, ſagte man, wäre ein Verſuch, unſere Unzufriedenheit mit dem Schickſal durch Ahnung einer höhern Leitung der Dinge aufzuheben. Der Menſch wäre über das Schickſal erhaben, ſofern er dem Gotte im Buſen folgte; und dieſe Idee läge bei der Jungfrau zu Grunde, wie ihr Jammerruf bezeugte, daß ſie ſich aus der Freude Kreis entfernen müßte, um die ſchwere Schuld des Buſens zu verhehlen. Durch die Schuld wäre ſie dem Verhängniß verfallen, aber ſie ermannte ſich wieder und erhöbe ſich über das Schickſal. Dieſes iſt, daß ſie ſich der irdiſchen Liebe hingab, wovon die Folge der Tod iſt. Die Schuld führt ihren Tod herbei. Es iſt der letzte Reſt des Schickſals,

daß ſie nur ſterbend ſiegt, und die Freude und den Genuß der Selbſtſtändigkeit des Volkes nicht erlebt. Sie büßt die irdiſche Schuld mit dem irdiſchen Leben, nachdem ſie ihr Herz überwunden und ihr Gemüth zum Geiſte erhoben und geläutert hat. Aber ſie überwindet ſelbſt den Tod durch des Geiſtes Macht; wenn ſie auch viel Leid und Drangſal erduldet, und den Schmerz des Erdenlebens bitter empfunden und erfahren hat, ſo lebt ſie doch der Hoffnung ewiger Seligkeit, während das Irdiſche vergeht.

Wir ſehen in der Jungfrau von Orleans das Pathos der Begründung des Staates in der Religion, indem die Empfindung der gottbegeiſterten Heldin zur That und Handlung wird. Es iſt dies die wahre Verweltlichung des religiöſen Inhaltes, welche dem göttlichen Willen gemäß iſt. Der Staat, von der Kirche anerkannt, verwirklicht in ſich ſelbſt die Freiheit, und ſchon in Maria Stuart trat die Oeffentlichkeit, im Zuſammenhang mit der Erbfolge, als Berathung hervor. Die Oeffentlichkeit der Freiheit und des Rechts duldet im Staate nichts Heimliches. Die Jungfrau empfindet noch die Heimlichkeit der Schuld mitten in der Oeffentlichkeit des Lebens und der Freude, ja noch mehr, ſie empfindet dieſe Heimlichkeit als ein Geſchick, nicht als eigene Wahl. Das Geheimniß wird aber in der Oeffentlichkeit des Lebens zum Fatalismus, der Inhalt und Vorwurf der Braut von Meſſina.

Die Braut von Meſſina.

Schiller reiſte im Herbſt 1801 mit Frau von Wolzogen nach Dresden, wo ſie auf Körners Weinberge zuſammen heitere Tage verlebten. Er ſah hier mit Vergnügen den kleinen Gartenſaal wieder, in welchem er den Don Karlos zu dichten angefangen hatte, und es ſchien, ſagt Frau von Wolzogen, als beſchäftigte ihn die Braut von Meſſina; denn er hatte viel von ihr geſprochen, wie es denn ſeine Art war, mit Andern über ſeine Dichterpläne zu reden, wenn gleich ihre Ausführung noch ferne lag. Man fragte ihn oft, ob die Prinzen von Meſſina bald einreiten würden. Aber ſobald es Ernſt mit der Arbeit wurde, ſchwieg er. Indeß erſchien die Braut von Meſſina erſt im Jahre 1803.

Schiller hatte erſt viele Lücken gelaſſen, die er, wie er an Göthe ſchrieb, nachher ausfüllte. Dies war ihm ein mißliches, unerfreuliches Geſchäft. Nachdem er die zurückgelaſſenen Lücken in den erſten vier Acten beendigt, und deshalb fünf Sechstheile des Ganzen hinter ſich hatte, nahm auch das letzte Sechstheil, „das wahre Feſtmahl des Tragödiendichters," einen guten Fortgang. Er meinte, es würde dieſer Handlung ſehr zu ſtatten kommen, daß

er das Begräbniß des Bruders von dem Selbſtmorde des andern getrennt habe. Er wollte nämlich alle Verwirrung und vorzüglich alle bedenkliche Vermiſchung der theatraliſchen Ceremonien mit dem Ernſte der Handlung vermeiden. So geſchähe über dem Grabe des Bruders die letzte Handlung! die Verſuche des Chors, der Mutter und der Schweſter, den Don Ceſar zu erhalten, und ihr vereitelter Erfolg. Bald darauf hatte er das Stück vollendet, und da er etwas davon verlauten ließ, hatte der Herzog von Meiningen den Wunſch, es zu hören. Weil es nun ſein Dienſtherr wäre, dem er einige Aufmerkſamkeit ſchuldig ſey, und es ſich gerade ſo träfe, daß er deſſen Geburtstag dadurch feiern könnte, las er das Stück Abends in einer Geſellſchaft „von Freunden, Bekannten und Feinden" vor. Die Vorleſung wurde durch ſchöne Theilnahme belohnt, die heterogenſten Beſtandtheile ſeines Publikums fanden ſich wirklich in einem gemeinſamen Zuſtande vereinigt. Die Furcht und der Schrecken erwieſen ſich in ihrer ganzen Kraft, auch die ſanftere Rührung gab ſich durch ſchöne Aeußerungen kund. Der Chor erfreute allgemein durch ſeine naiven Motive und begeiſterte durch ſeinen lyriſchen Schwung. Bei gehöriger Anwendung, meinte Schiller, dürfte der Chor auch auf den Brettern von bedeutender Wirkung ſeyn. Nach Vollendung der Tragödie aber hatte er nun ſeine Noth mit einem Stoffe anderer Art. Er wollte nämlich ein Wort über den tragiſchen Chor ſagen, was an der Spitze des Stücks ſtehn ſollte. Hier war er mit dem Theater und mit dem ganzen Zeitalter in Oppoſition und wußte kaum, wie er daſſelbe abfertigen könnte. Die Arbeit intereſſirte ihn aber und er wollte ſuchen, etwas Ordent-

liches zu ſagen, um der Sache, die auch für Göthe wichtig wäre, zu dienen.

Die Braut von Meſſina wurde den 12. März 1803 zum erſten Mal in Weimar gegeben. Die Wolff ſtudierte unter Göthes Aufſicht die Rolle der Mutter ein, und in der vollkommen gelungenen Darſtellung derſelben that ſich ihr großes Talent für die Tragödie zuerſt hervor. Schiller war während der Aufführung ſehr erfreut und gerührt, und ſagte in den letzten Scenen, als man den todten Prinzen getragen brachte: „das iſt doch wirklich ein Trauerſpiel.“ Nachdem das Stück zu Ende war, wurde ihm eine Beifallsbezeugung eigener Art zu Theil. Es mußte ihm, erzählt Frau von Wolzogen, der das dortige Publikum kannte und ſchätzte, ſehr auffallen, als ihm ein junger Doctor der Philoſophie ein lautes Lebehoch vom Balcon zurief. Unwillig darüber ziſchte der Dichter ſehr laut, das Publikum ſtimmte mit ein. Er äußerte zugleich laut ſein Mißfallen über dieſes Bravorufen und der junge Gelehrte erhielt auf Veranſtaltung des Hofes, dieſer unſchicklich angebrachten Beifallsbezeugung wegen, von der Polizei einen gebührenden Verweis.

In Lauchſtädt wurde die Braut von Meſſina bei drückender Gewitterluft gegeben. Das Gewitter, ſagt Frau von Wolzogen, brach während der Vorſtellung aus, wobei die Donnerſchläge und beſonders der Regen ſo heftig ſchallte, daß eine Stunde lang man faſt kein Wort der Schauſpieler verſtand, und die Handlung nur aus der Pantomime errathen mußte. Es war eine Angſt unter den Schauſpielern; wenn ſehr heftige Blitze kamen, flohen viele Frauenzimmer aus dem Hauſe heraus: es war eine ganz erſtaunliche Störung. Luſtig und fürchterlich war der

Effect, wie bei den gewaltſamen Verwünſchungen des Himmels, welche Iſabelle im letzten Act ausſpricht, der Donner einfiel, und gerade bei den Worten des Chors:

„Wenn die Wolken gethürmt den Himmel ſchwärzen,
„Wenn dumpftoſend der Donner hallt,
„Da, da fühlen ſich alle Herzen
„In des furchtbaren Schickſals Gewalt."

fiel der wirkliche Donner mit furchtbarem Krachen ein, ſo daß Graff ex tempore eine Geſte dabei machte, die das ganze Publikum ergriff.

Auch in Berlin wurde die Braut von Meſſina bald aufgeführt. Zelter ſchrieb darüber an Göthe: „In allen äußeren Theilen wird das Stück hier hoch und prächtig gegeben, und ſelbſt das Gruppenweſen — die Chöre ausgenommen — zeugt von Theaterkenntniß und Sorgſamkeit. Faſt alle Gruppen der beiden Brüder, der Mutter und der Schweſter verrathen eine beſondere Künſtlerhand, und die Kleider ſind ſchön, wie die Decorationen, von denen vier neu ſind. Die letzte Decoration mit dem Sarkophag und einer neuen dazu gemachten Theatermuſik kann ich vortrefflich nennen."

Die Stellung der Chöre aber war nicht nach ſeinem Sinne. Er dachte, die Chöre müßten auf beiden Seiten dicht an den Couliſſen und ſo weit im Hintergrunde ſtehn, als möglich, damit ſie von den Hauptgruppen durch den größtmöglichen Zwiſchenraum abgeſondert blieben. Dadurch würden ſie gleichſam ein Hauptelement des Ganzen, welches Luft und Licht durch ſie erhielte. Man ſprach ſie in Berlin nach dem Tacte, wenigſtens ſchienen ſie ſo eingelernt zu ſeyn, und Iffland gab durch ſeine Beweglichkeit denſelben hin und wieder an. Die Stellen, welche

mit dem Tacte zutrafen, waren von groſser Wirkung. Man ſollte verſuchen, meinte Zelter, ob der Tact nicht beſſer erhalten und das Ganze nicht von beſtimmterer Wirkung ſeyn würde, wenn man denſelben durch gedämpfte Paukenſchläge angäbe. Der Chor auf beiden Seiten müßte wohl in zwei Chöre getheilt ſeyn, die nach Art der Antiphonien der Alten abwechſelten, auch wohl gar in Fragen und Antworten beſtehen könnten. Auf jeden Fall müßte ein Tonkünſtler dazu gezogen werden, der da wüßte, was erreicht werden ſoll. Man könnte auch verſuchen, die Chöre auf ordentliche Tribünen zu ſtellen, um ſie unbeweglich zu erhalten. Denn die Beweglichkeit, die ſie dort hätten, ſchiene nicht ihr Vortheil und der Vortheil des Stückes zu ſeyn; ſie könnten eher das Gemüth, den allgemeinen Senſum repräſentiren, und die Handlung würde dagegen contraſtiren. Er wüßte ſein eigenes Gefühl hierüber nicht deutlicher zu machen, es müßte durch Proben geſchehen, zu welchen man der Leichtigkeit wegen im Anfang wirkliche Sänger nähme, indem das Ganze erſt wieder müßte erfunden werden.

In dieſer Ungewißheit wünſchte Zelter, daß Göthe ihn über den Griechiſchen Chor belehren möchte. Er konnte ſich denſelben niemals anders, denn als eine lebendige Wand vorſtellen, und deshalb glaubte er, daß der Chor unbeweglich ſeyn müßte. Weil es in den frühſten Zeiten des Drama noch kein Publikum gegeben habe, dem der Dichter hätte verſtändlich ſeyn können, wäre dieſer genöthigt geweſen, ſich alles ſelbſt zu machen, die Sprache, das Stück, die Charaktere und das Publikum, und dies letztere könnte der Chor repräſentiren.

Göthe nimmt in der Griechiſchen Tragödie vier Epo-

chen des Chors an. In der ersten Epoche der alten Tragödie, sagt er, treten zwischen dem Gesange wenig Personen auf und rufen das Vergangene in die Gegenwart zurück. Die zweite des hohen Styls zeigt uns die Masse des Chors als mystische Hauptperson des Stücks, der Chor ist selbstständig und auf ihm ruht das Interesse; Götter und Herrscher sind nur begleitende Personen. In der dritten Epoche des schönen Styls wurde er begleitend, das Interesse wirft sich auf die Familien und ihre jedesmaligen Glieder und Häupter, mit deren Schicksal das umgebende Volk nur lose verbunden ist; der Chor ist untergeordnet, die Fürsten und Helden treten in ihrer abgeschlossenen Herrlichkeit hervor; die Menge muß dem Helden und dem Schicksal nur zusehn und kann weder gegen die besondere noch allgemeine Natur etwas wirken, deshalb wirft sie sich auf die Reflexion und übernimmt das Amt eines berufenen und willkommenen Zuschauers. In der vierten Epoche zieht sich die Handlung immer mehr auf das Privatinteresse zurück; der Chor erscheint oft als ein lästiges Herkommen, als ein angeerbtes Inventarienstück. Er wird unnöthig, und also in einem lebendigen, poetischen Ganzen unnütz, lästig und zerstörend, z. B. wenn er ein Geheimniß bewahren soll, woran er kein Interesse hat.

Zelter wollte die Chöre in der Braut von Messina in eine musikalische Form bringen, und legte auch wirklich Hand an, aber sah bald, daß er ein ganzes Jahr haben müßte, um sich hineinzuarbeiten. Göthe meinte, daß man, um sich musikalisch wieder anzuschließen, Versuche aus den zwei ersten Epochen machen müßte, was durch ganz kurze Oratorien geschehen könnte.

Schiller geht in der Vorerinnerung über den Gebrauch des Chores davon aus, daß die Kunst nur dadurch wahr sey, daß sie das Wirkliche ganz verlasse und ideell werde. Er versteht hier unter dem Wirklichen die gemeine Wirklichkeit, denn die wahre Kunst, die ideell ist, soll zugleich reell und objectiv seyn: auf der Wahrheit selbst, auf dem festen und tiefen Grunde der Natur errichtet sie ihr ideales Gebäude. Die Kunst soll die Wirklichkeit verlassen und doch aufs Genaueste mit der Natur übereinstimmen. Schiller wollte hiermit das Natürliche in der Poesie, woran Lessing nach Diderot und damals die Zeit noch festhielt, bekämpfen. Er wollte mit der Einführung des Chors dem Naturalism in der Kunst offen und ehrlich den Krieg erklären und die Tragödie von der wirklichen Welt abschließen, um ihr den idealen Boden und die poetische Freiheit zu bewahren. Bei den Alten wäre der Chor in der Tragödie ein natürliches Organ und fußte auf der poetischen Gestalt des wirklichen Lebens. In der neuern Tragödie werde er zum Kunstorgan; er helfe die Poesie hervorbringen. Da der neuere Dichter den Chor nicht mehr in der Natur vorfinde, sondern ihn poetisch zu erschaffen habe, so müsse er mit der Fabel, die er behandele, eine solche Veränderung vornehmen, wodurch sie in jene kindliche Zeit und einfache Form des Lebens zurückversetzt werde. Der Chor soll dann dem neueren Dichter noch wesentlichere Dienste, als dem alten leisten, weil er die moderne gemeine Welt in die alte poetische verwandele und den Dichter auf die einfachsten, ursprünglichsten und naivsten Motive hinauftreibe. Wenn die zwei Elemente der Poesie, das Ideale und das Sinnliche, nicht innig verbunden zusammenwirken, so müssen sie neben einander wirken, oder die Poesie sey aufgehoben.

Dieſes nun leiſte der Chor. Er ſey kein Individuum, ſondern ein allgemeiner Begriff; aber dieſer Begriff repräſentire ſich durch eine ſinnlich mächtige Maſſe, welche durch ihre ausfüllende Gegenwart den Sinnen imponire. Der Chor verlaſſe den engen Kreis der Handlung, um ſich über Vergangenes und Künftiges, über ferne Zuſtände und Völker, über das Menſchliche überhaupt, zu verbreiten, um die großen Reſultate des Lebens zu ziehen und die Lehren der Weisheit auszuſprechen. Aber er thue dieß mit der vollen Macht der Phantaſie, mit einer kühnen, lyriſchen Freiheit, welche auf den hohen Gipfeln der menſchlichen Dinge wie mit Schritten der Götter einhergehe. — Das thue er, von der ganzen ſinnlichen Macht des Rhythmus und der Muſik in Tönen und Bewegungen begleitet. Er bringe, wie in die Sprache Leben, in die Handlung Ruhe und reinige die Tragödie; indem er die Theile auseinander halte und mit ſeinen beruhigenden Betrachtungen zwiſchen die Paſſionen trete, gebe er uns die Freiheit zurück, die im Sturm der Affecte verloren gehen würde. Wenn er den Chor in zwei Theile getrennt und im Streit mit ſich ſelbſt dargeſtellt habe, ſo ſey dieß nur dann der Fall, wo er als wirkliche Perſon und als blinde Menge mithandele. Als Chor und ideale Perſon ſey er immer Eins mit ſich ſelbſt, indem er die ganze Handlung trage und begleite.

Humboldt nannte die Vorerinnerung von Schiller unübertrefflich. Im Ganzen ſtimmte er mit ihm auch über den Chor überein, denn Niemand habe bisher die Idee ſo rein gefaßt. Der Chor ſey wirklich die letzte Höhe, auf der ſich die Tragödie dem proſaiſchen Leben entreiße und welche die reine Symbolik des Kunſtwerkes vollende. Euripides

habe keinen Begriff mehr von ihm gehabt, und ſeitdem habe man ſich kaum mehr als die Einwebung lyriſcher Stücke in das Geſpräch dabei gedacht. Zuletzt habe der falſch verſtandene Begriff der Muſik alles noch mehr in Verwirrung gebracht. Der Chor diente dazu, die gleichſam phyſiſche Gewalt der Empfindung des Zuſchauers da, wo ſie eben zur bloßen Theilnahme an den handelnden Perſonen, als wirklichen Weſen, herabſinken wollte, auf einmal zu brechen, und ſie, auf ein unermeßliches Feld geſchleudert, mit künſtleriſcher und daher doppelt angreifender Stärke zu der im Kunſtwerk ſymboliſirten Idee zurückzuführen. Sein erſter Zweck wäre alſo, den Stoff zu intellectualiſiren. Weil aber der Verſtand ſo gut als das Gefühl, beide ohne Phantaſie dem Kunſtwerk fremd wären, ſo verlangte auch das intellectualiſirende Organ der Tragödie eine Darſtellung von der Einbildungskraft und gerade damit dieß Organ, als ſeiner Natur nach ruhig betrachtend und für die Handlung gleichgültig, nicht das Gleichgewicht gegen die handelnden Perſonen und ihr leidenſchaftlich raſches Fortſchreiten verlöre, müßte es in der Phantaſie-Darſtellung einen Zuwachs an ſinnlichem Gehalt, Muſik und Tanz bekommen. Der Chor wäre das einzige Mittel geweſen, durch welches es einem an ſich rein naiven Volke gelungen ſey, eine an ſich ſentimentale Dichtungsart, wie die Tragödie wäre, einzuführen. Schiller habe in ſeinen letzten Stücken, im Wallenſtein und der Jungfrau von Orleans, das Bedürfniß gehabt, die Proſa des Lebens in der Poeſie der Tragödie auszutilgen und habe daher immer jenen erſten Zweck des künſtleriſchen Symboliſirens auf andere Weiſe zu erfüllen geſucht. Dadurch wäre er ſentimental, betrachtender, philoſophiſcher

geworden, als ſonſt je geſchehen wäre. Wenn dem Leſer in den genannten Stücken etwas Dumpfes, Schweres in der Empfindung zurückbleibe, ſo liege dieß darin, daß demſelben für dieſen intellectuellen Zweck ein ſinnliches Organ fehle. Die Anſtrengung, welche die handelnden Perſonen machen müßten, um ihre wirkliche Individualität an etwas Größeres zu verlieren, theile der Zuſchauer mit ihnen, wogegen der Chor daſſelbe leicht und klar ausſpreche; was aber dem Kunſtwerk an Leichtigkeit und Klarheit abgehe, das entbehre es auch an Größe.

Humboldt konnte ſich aber doch nicht mit dem Gebrauche des Chors in der Braut von Meſſina befreunden. Der Chor war ihm den handelnden Perſonen zu nah, er hätte in ſich nicht den Reichthum, den er haben könnte, es fehlte ihm an Ruhe und Bewegung zugleich. Der Chor hätte nicht zu Begleitern der beiden Brüder gemacht werden ſollen; da ſie als Begleiter dem Zwieſpalt der feindſelig Geſinnten folgten, wären ſie nicht mehr reine Bürger von Meſſina, und weil ihr eigener Ehrgeiz ins Spiel käme, wäre ihr Urtheil nicht das unparteiiſche des Schickſals, wie es ſich im Menſchen ausſpräche. Die Bemerkung, die Schiller in der Vorerinnerung mache, welch ein ſchlechter Erſatz für den Chor in der Franzöſiſchen Tragödie ein Vertrauter ſey, ſchiene ihn beſonders dabei geleitet zu haben. Aber dieß wäre die gefährlichſte Klippe, daß der Chor in unſerer Tragödie davon einen Anſtrich bekommen könnte, womit augenblicklich alles verloren wäre. Denn der Chor müßte unmächtig, dienend und ſchwach ſeyn, aber frei und nicht einmal durch Neigung gefeſſelt. Hierbei trete freilich eine ungeheure Schwierigkeit ein, es ſolle alles bei uns motivirt ſeyn und wie motivire man den Chor, ohne ſeinem

reinen Begriffe zu ſchaden? Humboldt ſtieß ſich beſonders an dieſe Schwierigkeit. Sonſt habe Schiller mit großer und bewundernswürdiger Kunſt dieſe fehlerhafte Anlage gut zu machen geſucht. Allein, fragt er, mußte denn die Strenge des Motivirens auch in dieſem Stücke beobachtet werden? Daß die Handlung ſelbſt mit vollkommener Nothwendigkeit aus einander herfließe, habe ſeinen natürlichen Grund, allein der Chor wäre wie der Himmel in einer Landſchaft. Es verſtehe ſich von ſelbſt, daß er da ſey; denn jede Handlung gehe durchs Gerücht mehr oder weniger ſchnell oder langſamer ins Volk aus, und, proſaiſch ausgedrückt, wäre der Chor nur immer das urtheilende Volk. Auch hier noch mehr Strenge zu fordern, ſey eine moderne Unart, die wieder aus dem leidigen Begriff der Illuſion herſtamme. Sonſt hielt er den Chor in zwei Hälften zu theilen für vortrefflich, nicht auf die unbedeutende Art, wie es die Alten hier und da machten, ſondern auf eine für die ganze Oekonomie des Stücks wichtige und geltende. Wie unſere Poeſie überhaupt weniger ſinnlich wäre und wir minder auf Poeſie und Tanz zählen könnten, ſeit dieſe nicht mehr der Poeſie nur dienten und das Publikum ſie nicht mehr in dieſer Dienſtbarkeit liebte, ſo müßte man eine andere Mannichfaltigkeit, ein anderes Leben für die Phantaſie ſuchen, welches die ſinnliche Darſtellung des Chors mehr heraushöbe. Aber die Art der Theilung befriedigte ihn nicht ganz. An ſich wäre das Alter gewiß ein ſchicklicher Theilungsgrund, allein da beide Theile des Chors noch jetzt dienende und mitwirkende Ritter wären, ſo ſey die Theilung nicht rein genug. Es wäre nur ein Mehr und ein Weniger aus Jüngling und Mann, und da dieſer Unterſchied noch zu dem Umſtande hinzukäme, daß beide

Theile verſchiedenen Parteien dienten, ſo gäbe er eigentlichen Zwieſpalt, da er nur Contraſt zeigen ſollte. Denn in allem, was auf die Handlung Bezug hätte, müßte der Chor vollkommen mit ſich ſelbſt übereinſtimmen: er könnte aber verſchiedene Anſichten haben, verſchiedene Empfindungen könnten durch daſſelbe Intereſſe gerührt werden. Endlich frage man auch, warum ein Bruder gerade nur ältere, der andere jüngere Ritter habe? Und hier dürfte die Forderung des Motivirens mit mehr Grund gemacht werden können. Es könne zwar Niemand leugnen, daß der Chor, wie Schiller ihn behandelt habe, eine ungeheure Wirkung thue, er verdopple das Leben und die Poeſie des Stücks, weil er an die handelnden Individuen handelnde Maſſen anknüpfe. Er ſpreche ſich aber mehr durch ſeine Geſänge, als durch ſeine Geſtalt und ſein Daſein aus, und von dieſer Seite ſey die Symbolik nicht rein und nicht vollkommen. Schiller entſchuldigte die Theilung des Chors damit, daß ſie ja nur da angebracht ſey, wo der Chor ſelbſt handelnde Perſon wäre; Humboldt meinte dagegen, daß ſeine Theilung auch als reiner Chor große Vorzüge haben müßte, er wäre einmal der Repräſentant der Menſchheit, und er müßte ſie voller und reicher darſtellen, wenn ſich ihre verſchiedenen Claſſen einzeln und geſchieden ausſprächen.

A. W. von Schlegel ſagt, daß Schiller in den Chören der Braut von Meſſina den Sinn der Alten gänzlich verfehlt habe. Er tadelt, daß jedem der feindlichen Brüder ein eigener Chor parteiiſch anhänge und mit dem gegenüberſtehenden ſtreite; dadurch hörten beide auf, ein wahrer Chor, eine über alles Perſönliche erhabene Stimme der Theilnahme und Betrachtung zu ſeyn. Die Staël ur-

theilte, daß die Chöre, die aus dem Gefolge beider Brüder beſtänden, alle Augenblicke das Intereſſe durch wechſelſeitige Erörterungen unterbrächen und erkälteten. Die lyriſchen Stücke, die ſie alle zugleich herſagten, wären prächtig; gleichwohl wären dieſe Chöre, bei aller Kraft ihrer Urtheile, doch bloße Kammerherrnſentenzen, das geſammte Volk allein könnte jene unabhängige Würde eines unparteiiſchen Zuſchauers haben. Wenn der Chor von perſönlichen Affecten hervorgebracht würde, müßte er ins Lächerliche fallen, den Stimmeneinklang mehrerer dürfte man ſich nicht anders erklären, als daß man ihn für den leidenſchaftloſen Ausdruck ewiger Wahrheit halte. — Die Theilung des Chors, bemerkte Carlyle, in zwei ſtreitende Parteien, der mit ſeinem Führer kommt und geht, hat Schiller zu vielen poetiſchen Ergüſſen veranlaßt; das Fortſchreiten der Handlung wird dadurch verzögert, unſer Mitgefühl vertheilt und zerſtreut und unſere Theilnahme an den Schickſalen und Plänen der beiden Brüder erſtreckt ſich auf die Schickſale des Namens im Allgemeinen. Andere tadelten die Nachbildung der alten Tragödie und beſonders, daß der Dichter den romantiſchen Stoff in ein antikes Gewand gekleidet habe. Nach Tieck hat ſich unſere Bühne noch nie ſo weit verirrt, als dieß in Schiller's Braut von Meſſina geſchehen ſey. Es bleibe ein unbegreiflicher Irrthum des Dichters, auf dieſe Weiſe, die das Schickſal aufhebe, ſtatt es zu ergänzen und zu erklären, den Chor der Alten für uns erſetzen zu wollen. Dieſer Mißgriff und die vornehme Autorität, welche ſo vielen imponirte, die ſo gerne das Griechiſche Drama mit dem unſrigen ausgleichen möchten, habe ſehr geſchadet. Ob es ein lyriſches Drama geben könne und ſolle, darüber ließe ſich viel ſtreiten;

manche Stücke von Calderon näherten ſich vielleicht dieſer ſchwierigen Aufgabe. Durch die Jungfrau und Braut von Meſſina ermuthigt, hätten aber ſpätere Dichter uns Tragödien ſo ſeltſamer Art gegeben, daß die meiſten formlos zu nennen wären. Seume ſagte: „Das Schlechteſte, was Schiller gemacht hat, iſt die erſte Hälfte der Mutter in der Braut von Meſſina und ſein Chor daſelbſt. Dieß mag ihm der Geiſt der Humanität vergeben. Mir iſt es unbegreiflich, wie ſo etwas aus ſeiner Seele kommen konnte.“ Es erſchienen Schriften über dieſe Nachbildung der alten Tragödie in der modernen Poeſie: Mörlin ſchrieb darüber Briefe, und Falk verfaßte einen Aufſatz über die verſchiedene Art, wie Göthe und Schiller das Schickſal behandelt hätten. Man verglich den Schillerſchen Chor mit dem alten Chor, und unterſuchte, worin jener von dieſem beſonders abwich. Bei den Griechen gehörte der Chor als weſentlicher Beſtandtheil zur Tragödie, ſofern dieſe Darſtellung von Nationalbegebenheiten wäre, an welchen das Volk ſelbſt mit Antheil nähme. Im eigentlichen Sinne wäre der Chor Repräſentant des Volks. In Schiller's Tragödie trete er aber als Gefolge der beiden Hauptperſonen und als Partei auf; die ganze Handlung ſey mehr Privatangelegenheit, als Nationalbegebenheit. Wenn der Schillerſche Chor zuweilen, obwohl ſelten, auch als Vermittler auftrete, ſey es gerade dieſer doppelte Charakter, welcher ihm als ideale Perſon ſchade. Während wir bei Schiller den Chor kommen und gehen ſehen, ſey der alte Chor bei der ganzen Handlung gegenwärtig. Der Schillerſche Chor verliere dadurch offenbar einen Theil ſeines individuellen Charakters, daß er, ſeiner Beſtimmung gemäß, nicht der unausgeſetzte Beurtheiler und Rathgeber

ſeyn könne. Aber den Schwung der Gedanken, die Erhabenheit der lyriſchen Partieen und das innige Verweben des Stoffes in die größten Ideen lobte man allgemein, ferner die treffliche Schilderung des Friedens, des Krieges, der Reue, der Würde der Mutter, der Jagd, Schifffahrt und dergleichen mehr.

Auch Hegel iſt gegen die Einführung des Chors in die moderne Tragödie. Es iſt, ſagt er, in neuerer Zeit viel über die Bedeutung des Griechiſchen Chors geſprochen und dabei die Frage aufgeworfen worden, ob er auch in die moderne Tragödie eingeführt werden könne und ſolle. Man hat nämlich das Bedürfniß ſolch einer ſubſtanziellen Grundlage gefühlt, und ſie doch zugleich nicht recht anzubringen und einzufügen gewußt, weil man die Natur des echt Tragiſchen und die Nothwendigkeit des Chors für den Standpunkt der Griechiſchen Tragödie nicht tief genug zu faſſen verſtand. Man habe wohl den Chor inſofern anerkannt, als man geſagt habe, daß ihm die ruhige Reflexion über das Ganze zukomme, während die handelnden Perſonen in ihren beſondern Zwecken und Situationen befangen blieben, und wir im Chor und ſeinen Betrachtungen ganz ebenſo den Maaßſtab des Werths ihrer Charaktere und Handlungen erhielten, als das Publikum an ihm in dem Kunſtwerke einen objectiven Repräſentanten ſeines eigenen Urtheils über das fände, was vor ſich ginge. Mit dieſer Anſicht wäre blos theilweiſe der rechte Punkt getroffen, daß der Chor, als das ſubſtanzielle Höhere, von falſchen Conflicten abmahnende, den Ausgang bedenkende Bewußtſeyn daſtände. Er wäre aber deſſenungeachtet doch nicht etwa eine blos äußerlich und müßig, wie der Zuſchauer reflectirende, moraliſche Perſon, die für

ſich unintereſſant und langweilig, nur um dieſer Reflexion willen hinzugefügt wäre, ſondern er wäre die wirkliche Subſtanz des ſittlichen heroiſchen Lebens und Handelns ſelbſt, den einzelnen Heroen gegenüber e das Volk als das fruchtbare Erdreich, aus welchem die Individuen, wie die Blumen und hervorragenden Bäume aus ihrem eigenen heimiſchen Boden, emporwachſen und durch die Exiſtenz deſſelben bedingt ſind. So gehörte der Chor weſentlich dem Standpunkte, wo ſich den ſittlichen Verwicklungen noch nicht beſtimmte, rechtsgültige Staatsgeſetze und feſte religiöſe Dogmen entgegenhalten ließen, ſondern wo das Sittliche nur erſt in ſeiner unmittelbar lebendigen Wirklichkeit erſchiene, und nur das Gleichmaaß unbeengten Lebens geſichert gegen die furchtbaren Colliſionen bliebe, zu welchen die entgegengeſetzte Energie des individuellen Handelns führen müßte. Daß aber dieſes geſicherte Aſyl wirklich vorhanden wäre, davon gäbe uns der Chor das Bewußtſein. Er griffe deshalb in die Handlung nicht thatſächlich ein, übte kein Recht thätig gegen die kämpfenden Helden aus, ſondern ſpräche nur theoretiſch ſein Urtheil aus, warnte, bemitleidete oder riefe das göttliche Recht und die inneren Mächte an, welche die Phantaſie ſich äußerlich als den Kreis der waltenden Götter vorſtellte. Es wäre eine durchaus falſche Anſicht, wenn man den Chor als ein zufälliges Nachgeſchleppe und ein bloßes Ueberbleibſel aus der Entſtehungszeit des Griechiſchen Dramas betrachten wollte. Der Chor wurde in der Blüthezeit nicht etwa nur beibehalten, ſondern er bildete ſich deshalb immer ſchöner und maaßvoller aus, weil er weſentlich zur dramatiſchen Handlung ſelbſt gehörte; er wäre ihr ſo ſehr nothwendig, daß der Verfall der Tragödie ſich auch hauptſächlich an der

Verſchlechterung der Chöre zeigte, die nicht mehr ein integrirendes Glied des Ganzen blieben, ſondern zu einem gleichgültigen Schmuck herabſanken. Für die romantiſche Tragödie dagegen wäre der Chor weder paſſend, noch wäre ſie aus Chorgeſängen urſprünglich entſtanden. Im Gegentheil wäre hier der Inhalt der Art, daß jede Einführung von Chören im Griechiſchen Sinne habe mißlingen müſſen. Denn ſchon die älteſten ſogenannten Myſterien, Moralitäten und ſonſtige Farcen, von denen das romantiſche Drama ausginge, ſtellten kein Handeln in jenem urſprünglich Griechiſchen Sinne dar, kein Heraustreten aus dem unentzweiten Bewußtſein des Lebens und des Göttlichen. Ueberhaupt könnte er da nicht ſeine rechte Stelle finden, wo es ſich um partikuläre Leidenſchaften, Zwecke und Charaktere handelte, oder die Intrigue ihr Spiel triebe.

Viele von dieſen Bemerkungen ſind richtig, beſonders die Einwendung und Ausſtellung, daß der Dichter den Chor an der Handlung Theil nehmen läßt, ihn in zwei Chöre feindſelig trennt, ſo daß auf der einen Seite die älteren, auf der andern die jüngern Ritter ſtehn. Indem der Unterſchied des Alters in den Charakteren durchgeführt iſt, und der Chor nicht über der Handlung ſchwebt, iſt das Weſen des antiken Chors nicht nur nicht verfehlt, ſondern zu nichte gemacht, da er nach antiker Art über alle Leidenſchaft erhaben ſeyn ſoll. Wo auf der antiken Bühne Halbchöre vorkamen, bezog ſich das auf die ſtrophiſche Vertheilung der Rhythmen und hatte blos eine formale Bedeutung. Sie blieben Eins das geſammte Stück hindurch und traten durchaus nicht feindſelig einander gegenüber, wie ſie in der Schiller'ſchen Tragödie als parteinehmende Begleiter der feindlichen Brüder in zwei Hälften getrennt

ſind. Die antike Bühne war ſo niemals leer, der Chor blieb jeder Zeit zurück, wenn die handelnden Perſonen abtraten, und füllte die Pauſen der Handlung mit ſeinen Geſängen. Sceniſch alſo verkannte Schiller den alten Chor gänzlich. Wie er überhaupt darauf gekommen iſt, den Chor, ein weſentlich antikes Gewächs, in die moderne Tragödie einzuführen, iſt ſchwer zu ſagen. Den Grund, den er dafür angiebt, den Naturalism in der Poeſie zu bekämpfen und damit die alte poetiſche Freiheit, wie ſie durch Einführung der metriſchen Rede begonnen hätte, wiederherzuſtellen, dürfte wohl anders und beſſer zu beſeitigen geweſen ſeyn. Es ſtände übel um die poetiſche Freiheit, wenn ſie blos durch den Chor hätte erhalten werden können. Auch ſcheint der Dichter davon zurückgekommen zu ſeyn, da ſich in ſeinem weiteren Nachlaſſe nichts Aehnliches mehr findet. Abgeſehen davon, daß der antike Chor über der Handlung ſchwebt und von dieſer die Reflexion abſondert, abgeſehen ferner von der Oeffentlichkeit des Lebens bei den Alten, welches nicht wie bei uns, in das Haus zurückgedrängt war, iſt auch der Tanz und Geſang, welche zum Chor nothwendig gehören, bei uns nicht das, was ſie bei den Alten waren. Ein anderer Grund der Einführung des Chors, den Schiller angiebt, daß der Chor Leben in die Sprache bringe, iſt wenig erheblich. Es mag ſeyn, daß, wenn der Dichter einmal im Chor einen hohen lyriſchen Schwung genommen hat, er genöthigt iſt, in dieſem Tone fortzufahren, allein wie der Chor den Dichter zu ſolcher Erhebung berechtigen ſoll, iſt nicht abzuſehen. Auch iſt die Sprache in der Braut von Meſſina nicht höher geſtimmt, als in den andern Stücken. In Betreff der Ruhe, die der Chor in die Handlung bringen ſoll, muß man freilich ge-

ſtehen, daß die Thätigkeit durch das Leiden des Zuſchauers und Hörers herabgedrückt wird, wenn die Macht der Leidenſchaft unaufhörlich ſein Gemüth beſtürmt; allein da giebt es andere Mittel. Man hat mit Recht geſagt, daß Shakſpeare und nach ihm Göthe in der neuern Tragödie ein vollkommen ausreichendes und den modernen Bühnenverhältniſſen angemeſſenes Surrogat für den Chor gefunden habe, indem er Perſonen aus dem Volke bald einzeln, bald in Maſſe in die Handlung menge, die keineswegs auf den Gang der letztern, ſo wenig wie der Griechiſche Chor, einen mitwirkenden Einfluß üben, wohl aber die Lage der Dinge, die Geſinnungen der handelnden Perſonen, zu weilen ſelbſt die künſtleriſchen Abſichten des Dichters zu erläutern vortrefflich dienen. Dadurch, daß das Volk bei Shakſpeare mit in die Handlung aufgenommen und verflochten und überhaupt, wie im Leben, auf die untergeordneten Theile der Geſellſchaft angewieſen iſt, wird daſſelbe erzielt, ohne gewaltſame Erkältungen herbeizuführen.

Wir haben nun alles, was Andere gegen die Einführung des Chors in die moderne Tragödie und gegen die Verſchmelzung der antiken Form mit einem romantiſchen Stoffe geſagt haben und was ſich weiter dagegen ſagen läßt, hervorgehoben. Es iſt aber noch nirgends verſucht worden, den Dichter einigermaaßen zu rechtfertigen, wie denn die Kritik gewöhnlich blos negativ verfährt. Alle negative Kritik iſt aber einſeitig, wenn nicht zugleich die poſitive hinzukommt. Unterſuchen wir deshalb den Grund, wodurch der Dichter beſtimmt und bewogen ſeyn mag, die vorliegende Tragödie gerade ſo abzufaſſen. Es verſteht ſich, daß dieſer Grund nur innerlich ſeyn kann, und deshalb im Verhältniſſe zu dem Stoffe der vorher-

gehenden Stücke abzuleiten iſt. Blicken wir auf jene Stücke zurück und auf die Hauptmomente der tragiſchen Handlung in denſelben, ſo waren dieſe Momente ſchon in Wallenſtein und Maria Stuart das Schickſal mit dem Naturglauben verbunden, ferner die Erbfolge und die Oeffentlichkeit, letztere im Gegenſatz gegen das Geheime beſonders im Don Karlos. Die Oeffentlichkeit der Freiheit verwirklichte ſich durch das Moment der Berathung im Staate immer mehr und das Reſultat des Kampfs in der Jungfrau von Orleans war die Anerkennung derſelben. Der nächſte Schritt und die nächſte Aufgabe wäre nun geweſen, die Wirklichkeit der Freiheit des Volks und den Genuß derſelben zum Vorwurf zu nehmen. Wir ſehen den Dichter dieſen Fortſchritt aber erſt im Tell machen. Vielleicht fühlte er ſchon das Bedürfniß, dieſen Schritt zu thun, es ſcheint ihm aber noch an einem geeigneten hiſtoriſchen Stoffe gefehlt zu haben. Es blieb ihm daher nichts übrig, als ſelbſt einen Stoff zu erfinden, welcher jene Momente in ſich vereinigte. Wegen des Moments der Oeffentlichkeit wandte er ſich an die alte Tragödie, was er ausdrücklich in der Vorerinnerung bemerkt und hervorhebt. „Die alte Tragödie," ſagt er, „die ſich urſprünglich nur mit Göttern, Helden und Königen abgab, brauchte den Chor als eine nothwendige Begleitung; ſie fand ihn in der Natur, und brauchte ihn, weil ſie ihn fand. Die Handlungen und Schickſale der Könige ſind ſchon an ſich öffentlich, und waren es in der Urzeit noch mehr." Daß er die Oeffentlichkeit nicht in der Gegenwart des Lebens und der Wirklichkeit fand, ſehen wir ebenfalls aus der Vorerinnerung, indem er ſagt: „Der Pallaſt der Könige iſt jetzt geſchloſſen, die Griechen haben ſich von den Tho-

ren der Städte in das Innere der Häuſer zurückgezogen, die Schrift hat das lebendige Wort verdrängt, das Volk ſelbſt, die ſinnlich lebendige Maſſe, iſt, wo ſie nicht als rohe Gewalt wirkt, zum Staat, folglich zu einem abgezogenen Begriff geworden, die Götter ſind in die Bruſt der Menſchen zurückgekehrt. Der Dichter muß die Paläſte wieder aufthun, er muß die Gerichte unter den freien Himmel herausführen, er muß die Götter wieder aufſtellen; er muß alles Unmittelbare, das durch die künſtliche Einrichtung des wirklichen Lebens aufgehoben iſt, wiederherſtellen und alles künſtliche Machwerk an dem Menſchen und um denſelben, das die Erſcheinung ſeiner innern Natur und ſeines urſprünglichen Charakters hindert, wie der Bildhauer die modernen Gewänder, abwerfen, und von allen äußern Umgebungen deſſelben nichts aufnehmen, als was die höchſte der Formen, die menſchliche, ſichtbar macht.“ Es iſt alſo dem Dichter um Volk und öffentliches Leben zu thun, und es iſt inſofern ein richtiger Sinn, daß er auf die Alten und auf die alte Poeſie zurückblickt. Er verſieht ſich nur darin, daß die antike Oeffentlichkeit eine andere iſt, als die unſrige, indem er aber daran feſthielt, mußte er auf den Chor kommen, welcher aus der Oeffentlichkeit des Lebens erwachſen war.

Schiller konnte alſo, nachdem er einmal die Idee gefaßt hatte, einen modernen, romantiſchen Stoff in das Gewand der alten Poeſie zu kleiden, den Chor und das Schickſal der Alten nicht wohl entbehren. Es fragt ſich jedoch, ob die Form der alten Tragödie einen modernen Stoff auch zuläßt und zu demſelben paßt? Wie bei Schiller der Chor, iſt auch das Schickſal in der antiken Welt ein anderes, als in der modernen Welt. Das alte

Schickſal, wie der alte Chor, erfordert andere Lebensverhältniſſe, einen ganz andern Staat, welcher in der modernen Welt mehr zur geſetzlichen Form ausgebildet erſcheint, weniger der lebendige Charakter des Individuums iſt. In der alten Tragödie iſt das Pathos der handelnden Perſonen unmittelbar das Recht und Geſetz, das Allgemeine und Weſentliche des Zwecks; das Intereſſe iſt objectiv und ſubſtanziell, die Perſonen handeln im Zeugniß allgemeiner, weſentlicher Mächte, die im Conflict mit einander ſind. In der modernen Tragödie dagegen iſt das Intereſſe mehr perſönliche Leidenſchaft; darum iſt auch in der Braut von Meſſina wegen des Privatintereſſes Liebe das Pathos. Der Zweck iſt weniger allgemein, als particulär, weniger ſubſtanziell, als ſubjectiv, und beide kommen daher in Colliſion. In der alten Tragödie hat auch das Schickſal weſentlich einen ſubſtanziellen Charakter, in der modernen Welt einen mehr particulären. Es iſt nicht Schickſal eines allgemeinen Princips, das in Kampf und Conflict mit einem andern allgemeinen, nicht weniger berechtigten Principe iſt, ſondern blos Schickſal von Individuen mit ihren beſonderen Intereſſen. Wegen dieſer particulären Richtung konnte der Dichter den Chor mit einigem Grunde an der Handlung Theil nehmen laſſen, indem bei ihm damit das Volk anfängt, in die Handlung einzugreifen, da bisher nur die Heroen und Heere zur That und Handlung ſich beſtimmten.

Das Entgegengeſetzte des Oeffentlichen iſt das Geheime, welches in der Jungfrau von Orleans mit dem Schuldbewußtſein zuſammenhing, oder vielmehr dieſes ſelbſt war. Die Schuld wurde als das Schickſal empfunden, und dieſes war mit dem Naturglauben verflochten. Ferne

war die Jungfrau von Orleans eine chriſtlich romantiſche Tragödie. Der Dichter nahm nun alles das wieder auf. „Ich habe," ſagt er in der Vorerinnerung, „die chriſtliche Religion und die griechiſche Götterlehre vermiſcht angewendet, ja ſelbſt an den mauriſchen Aberglauben erinnert. Der Schauplatz der Handlung iſt Meſſina, wo dieſe drei Religionen theils lebendig, theils in Denkmälern fortwirkten und zu den Sinnen ſprachen. Und dann halte ich es für ein Recht der Poeſie, die verſchiedenen Religionen als ein collectives Ganze für die Einbildungskraft zu behandeln, in welchem alles, was einen eigenen Charakter trägt, eine eigene Empfindungsweiſe ausdrückt, ſeine Stelle findet. Unter der Hülle aller Religionen liegt die Religion ſelbſt, die Idee eines Göttlichen, und es muß dem Dichter erlaubt ſeyn, dieſes auszuſprechen, in welcher Form er es jedesmal am bequemſten und treffendſten findet." Man könnte dagegen einwenden, daß durch Aufnahme der Griechiſchen Götterlehre und des mauriſchen Aberglaubens die Einheit des Stücks geſtört werde und durchaus nicht dadurch entſchuldigt werde, daß Meſſina der Schauplatz iſt, wo jene untergegangene Welt noch in Denkmälern zu den Sinnen ſpricht. Davon abgeſehn, wird man die Geſchichte, wenn man alles bedenkt, nicht ſo übel erdichtet finden, und wird man die Griechiſche Götterlehre wegen des Schickſals, den Mauriſchen Aberglauben wegen des Naturglaubens und den chriſtlichen Glauben des romantiſchen Stoffs willen paſſiren laſſen. Alles das vorausgeſetzt, wird man nur loben können, daß Schiller ſich die feindlichen Brüder der alten Tragödie, die Sieben vor Theben zum Vorbilde nahm, und die durch Eiferſucht in der Liebe zum Brudermorde getriebenen Brü-

der in den Zwillingen von Klinger und in Julius von Tarent; denn dieſe Aufgabe iſt echt dramatiſch und tragiſch, wie ſchon Ariſtoteles bemerkt. Dieſer empfiehlt nämlich den Dichtern dramatiſche Stoffe, die den Kampf eines Bruders gegen den andern zum Inhalt haben. Die Feindſeligkeit in der alten Tragödie beruht auf der beſonderen Individualität und Perſönlichkeit der ſich haſſenden Brüder. Ohne dieſen Haß und dieſe Feindſeligkeit wäre keine Entzweiung Thebens und des öffentlichen Lebens. Daſſelbe iſt der Fall in der Braut von Meſſina; nur daß hier weniger, wie in der alten Tragödie, der Kampf der feindlichen Brüder um die Herrſchaft, um den Thron und die Erbfolge hervortritt.

Verſuchen wir nun aus den angegebenen Momenten der vorhergehenden Stücke die Conception der Braut von Meſſina näher zu entwickeln. Zuerſt das Moment des Kampfes um den Thron und die Erbfolge. In der Jungfrau von Orleans wurde der fremde Stamm noch zurückgetrieben und der angeſtammte König behielt den Thron. Hier iſt der fremde Stamm nach vollbrachtem Kampfe um die Herrſchaft eingedrungen, und hat ſich feſtgeſetzt. Das fremde Geſchlecht wird jedoch nur mit Neid geduldet, nachdem es das einheimiſche aus dem Erbe vertrieben hat. Daß das Volk wegen des fremden Geſchlechts entzweit iſt, welches kein Recht an dem Boden der Stadt habe, mißfällt dem Chor; blos die Fürſtin zweifelt, daß das Volk den Fürſten Meſſinas, dieſen Fremdlingen, ihren Söhnen werde zum Beſten rathen. Alsdann das Moment der Berathung, das die Aelteſten Meſſinas vorſtellen, und welche die Fürſtin als den berathenden Theil auch anerkennt. Jene fordern von der Fürſtin Mut-

ter, daß ſie den Streit ihrer Söhne, den Bruderzwiſt ſchlichten und ſtillen ſoll. Was kümmere ſie, die friedlichen, der Zank der Herrſcher. Sie wollen nicht, daß das Volk darum zu Grunde gehen ſoll, weil die Fürſten wüthend ſich befehden. Deswegen eröffneten ſie der Fürſtin:

„Wir wollen uns ſelbſt rathen ohne ſie
Und einem andern Herrn uns übergeben,
Der unſer Beſtes will und ſchaffen kann.“

Der Bürgerkrieg, die Bruderfehde, die auch die Stadt zu Streit und Kampf gebracht hat, ſoll aufhören. Endlich bringt es die Fürſtin durch ihr mütterliches Flehn dahin, daß die Söhne ablaſſen, ſich zu bekämpfen, und ſich in dem väterlichen Schloſſe ſehen wollen. Ferner das Schickſal, was ſchon im Wallenſtein mit dem natürlichen Bande der Blutsverwandtſchaft gepaart war. In Maria Stuart war dieſes Band das Schickſal ſelbſt in der Abneigung und dem Haſſe der beiden königlichen Schweſtern. Jede Königin war das Schickſal der andern; es war ihr Wille nicht, ſich zu haſſen, ſondern ſie ſahen ihre Abneigung als ein Geſchick an. In ihrer zarten Jugend ſchon entzweit, nährten böſe Menſchen die unglückſelige Flamme. In der Braut von Meſſina iſt es nicht anders mit den beiden Brüdern, Don Manuel und Don Ceſar. In der Jungfrau von Orleans wurde die andere Seite der Neigung, die Liebe, zum Geſchick. Thekla empfand ſchon im Wallenſtein ihre Liebe ſo, aber in der Jungfrau von Orleans kam das Geheimniß in der Oeffentlichkeit des Lebens hinzu und die Schuld der Entfremdung von der himmliſchen Liebe. In der Braut von Meſſina wird die irdiſche Liebe ebenfalls ſchuldig und die Schuld wird zum Schickſal der Neigung. —

Zuletzt der Naturglaube, welcher zugleich mit dem Kirchenglauben in der Jungfrau von Orleans den unmittelbaren Boden der Handlung ausmachte. Beide waren erſt unmittelbar in Einheit mit einander, aber kamen alsdann in Colliſion. In der Braut von Meſſina finden wir den Natur- und Kirchenglauben ebenfalls im Unterſchiede und Gegenſatze gegen einander. Der Naturglaube wird von dem verſtorbenen Fürſten, der Kirchenglaube von der noch lebenden Fürſtin, ſeiner Gemahlin, repräſentirt. Beide werden als Lüge und Wahrheit, als Fluch und Segen einander entgegengeſetzt. Da aber der Kirchenglaube in der Form des Naturglaubens das Verborgene im Leben enthüllen ſoll, in Traum und Geſichte, kommt es zuletzt zum Bewußtſein über dieſen Widerſpruch und damit zum Zweifel an allem Glauben, welcher aber nicht beharrt, wie im Wallenſtein, ſondern ein bloßer Durchgang iſt, und ſich am Glauben als der ſubſtanziellen Wahrheit wieder aufhebt.

Der verſtorbene Fürſt raubte nämlich ſeinem Vater die Geliebte und vermählte ſich gewaltſam mit derſelben. Wegen dieſer Verletzung der Pietät ſchleuderte der beraubte Vater einen grauenvollen Fluch auf das Haupt des Sohnes und auf ſein Geſchlecht. Er fluchte dem mütterlichen Schooße der Fürſtin, Haß und Streit ſoll derſelbe gebären. Der Fluch offenbart ſich in Träumen des Fürſten und der Fürſtin. Jener träumte, daß aus ſeinem hochzeitlichen Bette zwei Lorbeerbäume emporwüchſen und ihr Gezweig dicht in einander flöchten; zwiſchen beiden blühte eine Lilie, die zu Flammen wurde. Die Flamme ergriff die Bäume, das Gezweige und Gebälke und verzehrte ſchnell das ganze Haus. Von dieſem ſeltſamen Geſichte

erſchreckt, befragte er einen ſternkundigen Araber, der zugleich ein Vogelſchauer und Magier war. Dieſer erklärte: wenn die Fürſtin, ſeine Gemahlin, von einer Tochter entbunden würde, ſo würde ſie ſeine beiden Söhne morden und ſeinen ganzen Stamm vernichten. Die Fürſtin träumte, ein Kind, wie Liebesgötter ſchön, ſah ſie im Graſe ſpielen, und ein Löwe kam aus dem Wald, in dem blutigen Rachen die friſch gejagte Beute tragend, die er ſchmeichelnd in den Schooß des Kindes fallen ließ. Und aus den Lüften ſchwang ſich ein Adler herab, welcher ein zitternd Reh in ſeinen Fängen hielt und es ebenfalls ſchmeichelnd in den Schooß des Kindes legte. Beide, Löwe und Adler, legten ſich darauf fromm gepaart zu den Füßen des Kindes nieder. Ein Gottgeliebter Mann, ein Mönch, bei dem die Fürſtin oft Rath und Troſt in irdiſchen Dingen fand, deutete ihr den Traum. Nämlich einer Tochter würde ſie geneſen und dieſe würde einſt die Herzen ihrer Söhne in heißer Liebesgluth vereinigen. Der Fürſt und die Fürſtin trauten der widerſprechenden Deutung, der erſtere vertraute dem Magier, die letztere dem Mönch. Als ſeine Gemahlin Mutter einer Tochter ward, gab der Fürſt aus Furcht vor der Deutung grauſam den Befehl, die Neugeborene ins Meer zu werfen. Die Mutter rettete im natürlichen Gefühle der Mutterliebe und im Glauben an die ihr zu Theil gewordene Deutung das Kind durch den verſchwiegenen Dienſt eines treuen Knechtes. Obwohl die Träume und ihre Deutung ſich widerſprechen, gehen ſie doch beide in Erfüllung.

Die Fürſtin hielt und hält die Tochter noch immer in dem Kloſter der heiligen Cäcilia verborgen, das hinter einem Waldgebirge verſteckt liegt, welches zum Aetna führt. Sie

verbarg hier die Tochter, während der Lebzeiten ihres Gemahls aus Furcht vor der Entdeckung, und auch noch seitdem er todt ist, verhehlt sie ihren Söhnen, wegen ihrer Entzweiung, daß sie eine Schwester haben. Nun sie es aber nach dem Rath der Aeltesten und durch ihr mütterliches Flehn dahin gebracht, daß sie sich versöhnen wollen, sendet sie ihren vertrauten Diener nach dem Kloster, die Tochter zurückzubringen. Unterdeß sah Don Manuel, der ältere Bruder unverhofft auf der Jagd eine Nonne, die durch kein Gelübde noch gebunden war. Die Herzen finden sich, und Don Manuel bringt die Geliebte, die keine andere, als seine Schwester Beatrice ist, heimlich nach Messina, um sie bald als seine Gemahlin in die Hofburg einzuführen. Beatrice war ferner heimlich auf ihres Vaters Leichenfeier, und hier sah sie Don Cesar, der andere Bruder, der ebenfalls Liebe zur Schwester faßt, ohne sie zu kennen. Lange suchte er, aber kann sie nicht finden, bis sein Diener sie endlich dort ausspäht, wohin Don Manuel sie hingebracht hat. Er will sie ebenfalls, wie sein Bruder Don Manuel, zu seiner Gemahlin erheben. Unterdeß kommt der vertraute Diener der Fürstin mit der Nachricht zurück, daß ihre Tochter nicht mehr im Kloster und wahrscheinlich von Korsaren geraubt worden sey. Die Mutter fordert nun die Söhne auf, die Schwester zu suchen. Ehe Don Cesar geht, will er seine Geliebte und Braut der Mutter senden: aber auf dem Wege dahin treffen sich Don Manuel und Beatrice, die nicht weiß, daß die Fürstin Isabella ihre Mutter ist. Da erscheint plötzlich Don Cesar, und sieht Beatricen in Don Manuels Armen. Er glaubt den Bruder falsch und tückisch, und ersticht ihn aus Eifersucht. Nun erst eilt er, die vermeinte Schwester

zu ſuchen, aber als er zurückkehrt und die Mutter ihm für die gerettete Tochter dankt, wird er inne, daß Beatrice ſeine Schweſter iſt. Nun kann und will er mit gebrochenem Herzen nicht länger leben, ſondern will den alten Fluch des Hauſes durch freiwilligen Tod löſen, — er giebt ſich ſelbſt den Tod, um die Kette des Geſchicks zu brechen.

Iſabella tritt als Mutter und Fürſtin zugleich auf, indem ſie als Mutter Friede zwiſchen ihren Söhnen ſtiftet, und als Fürſtin gegen die Aelteſten das Recht ihres Hauſes behauptet. Der Streit ihrer Söhne ſagt ſie, wäre zwar dieſen ſelbſt und dem Lande verderblich, aber vereint und verſöhnt wären ſie mächtig genug, die Stadt gegen eine ganze Welt zu beſchützen, und gegen die Aelteſten ſich Recht zu verſchaffen. Iſabella ſtellt als Mutter die Natur den andern Banden des menſchlichen Lebens und der Geſellſchaft entgegen; wohl dem, ſagt ſie, dem die Natur einen Bruder gab. Darum empfindet ſie auch das Geheimniß ſchmerzlich, daß ſie eine Tochter hat, und es wird ihr ſchwer, dieſe Heimlichkeit im Herzen zu tragen. Sie vertraut aber dem Spruche des Gottgeliebten Mönches und bewahrt denſelben im Innerſten der Seele, mehr dem Gott der Wahrheit zugethan, als dem der Lüge. Es gefällt ihr deshalb nicht, daß ihr verſtorbener Gemahl ſo ſehr an dem Magier hing. Indem ſie in der Tochter die Gottverheißene Tochter des Segens erblickt, ſoll dieſe ihr den Frieden bringen, während ihrer Söhne Haß ſich wachſend mehrt. Und doch hat ſie ungeachtet ihrer Abneigung gegen den Naturglauben die Form des Traums mit demſelben gemein, welcher ſich mit dem Kirchenglauben als Glauben an den Geiſt, nicht verträgt. Als aber die Tochter entflohen iſt, ahnt ſie doch, daß der böſe Genius noch nicht ſchlummert, und

ſendet deshalb zu einem frommen Klausner auf des Aetna Höhen, welcher ihr von der Tochter Kunde geben ſoll. Dieſer Einſiedler und heilige Mann, der Greis vom Berge genannt, hat für ſie ſchon oft den Himmel gefragt und manchen Fluch hinweggebetet. Eine geweihte Kerze ſendet ſie dem Seher, damit er ſie ſeinen Heiligen anzünde, er ſteckt aber mit derſelben ſeine Hütte in Brand, in welcher er ſeit neunzig Jahren Gott verehrt hat und ruft vom Berge ſteigend, Wehe über Wehe. Die Fürſtin wird, als ſie dies vernimmt, immer mehr beſorgt, daß ein Unglück ſie verfolge. Das Unheil iſt auch bald da — indem ſie ihren Sohn ermordet ſieht, verflucht ſie den Mörder und deſſen ganzes Geſchlecht. So verflucht ſie ihren andern Sohn und ſich ſelbſt, ohne es zu wiſſen. Sie wird irre an den Himmelsmächten, nennt die Träume des Sehers Lügen und ſagt, daß man keinem Gott mehr glauben könne. Ein Mund ruft ſie aus, hat wie der andere gelogen, der Magier und der Mönch. Nichts iſt die Kunſt der Seher, *ein eitles* Nichts; ſie ſind Betrüger oder ſind Betrogene. Nichts Wahres läßt ſich von der Zukunft wiſſen, ob man unten an den Flüſſen der Hölle ſchöpfe, oder oben an dem Quell des Lichts. Warum, fragt ſie, beten wir zum Himmel? Ob rechts oder links die Vögel fliegen, die Sterne ſich ſo oder anders ſtellen, kein Sinn iſt in dem Buche der Natur; die Traumkunſt träumt und alle Zeichen trügen. Als es aber doch ſo kommt, wie die Seher prophezeiht, und Niemand dem verhängten Geſchick entflieht, da kümmert ſie's nicht mehr, ob die Götter ſich als Lügner zeigen oder ſich als als wahr beſtätigen. Das Aergſte hätten die Götter ihr gethan, darum bietet ſie denſelben Trotz, ſie noch härter zu treffen. Ermordet liege ihr der geliebte Sohn, und von

dem noch lebenden will ſie ſich ſelbſt ſcheiden. Das Haus, in welches ein Frevel ſie geführt, will ſie den Rachegeiſtern überlaſſen, will es in Verzweiflung räumen, wie ſie es nur mit Widerwillen betreten und mit Furcht bewohnt habe. So wird ſie zweifelnd an allem Glauben, und dem Geiſte entſagend, ihrer ſelbſt gewiß. Aber weil, was die Seher verkündet, doch eintrifft, kann ſie den Glauben nicht leugnen und muß die Wahrheit anerkennen. Alles, ſagt ſie, leid ich ſchuldlos, doch die Orakel bleiben bei Ehren und die Götter ſind gerettet. So hebt der Zweifel ſich am Glauben auf, aber damit fordert auch der Geiſt ſein Recht, ſo daß ſie jene Verwünſchungen und ſelbſt ihr Gelübde zurücknimmt, den noch lebenden Sohn nicht wieder ſehn zu wollen. Eine Mutter, ſagt ſie nun, kann das Kind, das ſie mit Schmerzen geboren, nicht verfluchen; nicht hört der Himmel ſolche ſündige Gebete: lieber will ſie den Mörder ſehn des einen Kindes, als um beide Söhne weinen. Indem ſie die Söhne zu ſich gerufen hat, ſich zu verſöhnen, verkehrt ein verderbliches Schickſal all ihr Hoffen in das Gegentheil.

Beide Brüder denken groß, wie ſie hoch geboren ſind, und haſſen, geraden Sinnes, die Lüge. Sie ehren, was ſie lieben, und ſind auch zärtlicher Gefühle fähig. In dieſem tapfern Heldenpaare lebt der Geiſt des Vaters fort, es iſt der Stolz des Landes. Zwar iſt ihre Jugend wild, doch wollen ſie keine ungebundene Freiheit, ſondern erkennen den Zügel des Geſetzes an; ſittlich bleibt ſelbſt ihre Leidenſchaft. Don Manuel, der ältere Sohn, ſagt Iſabella, iſt wie ſein Vater, denn er liebt es, wie dieſer, ſich verborgen in ſich ſelbſt zu ſpinnen und den Rathſchluß in feſt verſchloſſenem Gemüthe zu bewahren. Don Manuel, ſagt

ſie, war ihr von je ein Kind des Segens, ſie nennt ihn ihren beſſern Sohn. Auch benehmen ſich beide Brüder in all dem Kampf und Streit immer edel gegen einander. Sie wußten aber nicht, daß ſie ſo edel waren, denn ſie kannten ſich zu wenig. Don Manuel wußte nicht, daß ſein Bruder ſo gerecht war, und Don Ceſar nicht, daß jener ſo verſöhnlich war. Sie waren unbewußt ſich abgeneigt, ſie wußten nicht warum. Ihre Mutter ſagt: warum ſie ſich haſſen, wiſſen ſie ſelbſt nicht; wenn ſie nach der Urſache forſchten, würden ſie ſich des kindiſchen Haders ſchämen; und dennoch war's der erſte Kinderſtreit, der ſich bis jetzt in ihnen forterzeugte. Der Bruderhaß iſt unnatürlich, er hat einen andern Grund, als daß ſie Brüder ſind. Dieſer iſt der Fluch ihrer Ahnen. Aus unbekannt verhängnißvollem Samen wuchs der unſelige Bruderhaß empor und reifte furchtbar mit dem Ernſte der Jahre. Aber nicht ihr eigenes Herz iſt der Quell dieſes Haſſes, ſondern das Geſchick, ihres Vaters Miſſethat. Darum wäre es kein Zufall, kein blindes Loos, daß die Söhne ſich bekämpften, ſondern Nothwendigkeit. Auch waren ſie das blinde Werkzeug fremder Leidenſchaft, der Diener, die ihre Herzen in bitterm Haß entſtemdeten. Nun treten ſie verſöhnend auf, ſind aber nicht offen gegen einander, ſondern bewahren Geheimniſſe im Herzen. Don Ceſar fühlt und tadelt dies, indem er ſich aus ſeines Bruders Armen reißt, ohne ſich demſelben zu entdecken. Don Manuel ſagt zu ihm: Laß mir dein Herz! Dir bleibe dein Geheimniß! Es ſoll ſie aber ferner kein Geheimniß trennen, bald ſoll auch die letzte dunkle Falte aufhören. Während Don Ceſar überraſcht den alten Haß aus ſeinem Herzen ſchwinden fühlt, hat Don Manuel ſchon keinen Haß mehr mit ge-

bracht. Er denkt nur an die Geliebte, aber hält auch vor dieſer, wer er iſt, geheim, und ſeine Liebe vor der Welt, weshalb der Chor ihn tadelt.

Don Ceſar wurde während der ernſten Todtenfeier ſeines Vaters von der Liebe Strahl berührt, und iſt nicht weniger voll Liebe zu Beatricen, als ſein Bruder Don Manuel. Obwohl ſein Herz in jener Stunde fern war von allen weltlichen Wünſchen, geſchah es dennoch. Und nicht verborgen blieb ihr die Macht, mit der ſie ihn bezwang, der Blicke Feuer und der Lippe Stammeln, die Hand, welche in der ihren zitternd lag, verrieth ſie ihr. Dunkel, mächtig, wunderbar ergriff ihn die Nähe der Geliebten, nicht ihre Reize, ihre Schönheit und Geſtalt, ihr tiefſtes und geheimes Leben war's, was ihn mit unwiderſtehlicher Gewalt zu ihr hinzog: ſie war ihm fremd und dennoch auch vertraut — da war kein Widerſtand und keine Wahl. Er forſchte nicht, wer ſie war, denn er wollte ſie nur von ihr allein, und wäre ſie die niedrigſte geboren. Nachdem er den Bruder getödtet, verflucht er aber den Schooß, der ihn getragen und die Heimlichkeit der Mutter, die all das Gräßliche verſchuldet habe: er wäre mitleidswürdiger, als ſein Bruder, welcher rein hinweggeſchieden ſey. Dennoch iſt er ſelbſt auf den Todten neidiſch, die Schweſter ſoll nicht um ihn weinen, dieſen Vorzug des Todten erträgt er nicht; wenn er denken muß, daß ihre Trauer mehr dem Geliebten, als dem Bruder gilt, miſcht ſich Neid und Wuth im Schmerz und ihn verläßt der Troſt der Wehmuth.

Beatrice wächſt, ſich ſelbſt ein Geheimniß, am ſtillen Orte des Kloſters auf, ohne ihre Geſchlecht und Vaterland zu kennen. Da ſtand der Geliebte plötzlich an der Pforte,

ſchön, wie ein Gott, und männlich anzuſehen, wie ein Held: ſchnell ſchloſſen ſie den Herzensbund, als wäre es ewig ſo geweſen. Aber Beatrice tritt nun mit dem Vorwurfe gegen ſich ſelbſt auf, daß ſie ihre ſtille Zelle verlaſſen habe, und dem Manne, dem kühnen Entführer in ſträflicher Flucht gefolgt ſey. Sie empfindet ihre Liebe als ein Geſchick, als ein Schickſal, auch das Schickſal führt dieſe Liebe herbei, der Traum und damit der Naturglaube erzeugte das Geheimniß. Aber hätte ſie ſich dem Manne nicht ergeben ſollen, welcher allein in der Welt ſich an ſie anſchloß? So fragt ſie ſich ſelbſt und will nicht mehr zurückblicken, ſondern liebend der Liebe vertrauen. Wie der Geliebte und Liebende ſich ihr nicht entdecken, will auch ſie ſich ein Räthſel bleiben. Oft entſetzte ſie ſich und empfand ein geheimes Grauen, wenn ſie den Namen der Fürſten Meſſinas, dieſes furchtbare Geſchlecht nennen hörte, welches ſich ſelbſt vertilgend haſſe. Und ſie ahnt nun immer mehr, wie das Schreckensſchickſal ſie in den Strudel dieſes Haſſes und Unglücks hineinreiße, bis ihre Ahnung zuletzt fürchterliche Wahrheit wird. Das Geheimniß, welches die Liebenden vor einander haben, führt all das Schreckliche herbei.

Humboldt fand die beiden Brüder in wenig Zügen feſt und ſicher charakteriſirt, ſo daß jeder nur auf ſeine Weiſe die Zuſchauer afficiren könnte, ebenſo die Mutter und Beatrice. Von der letztern bemerkt Tieck, daß ſie, wie die Jungfrau von Orleans, ganz wieder in der Manier des Dichters, ſonderbar und unbegreiflich in der Liebe ſey. Andere ſagten, der Dichter ſchilderte uns in der Fürſtin Mutter ſehr ſchön die einſichtsvolle, beſonnene Herrſcherin und doch auch zugleich zärtlich beſorgte, liebende

Mutter. Beatrice wäre höchſt anziehend, ſchuldlos und liebebedürftig in der Abgeſchiedenheit des Lebens.

Manche tadelten, daß der Dichter den handelnden Perſonen in der Tragödie einen ſo geringen Spielraum gegeben habe. Der Mord, welchen Don Ceſar an ſeinem Bruder verübe, ſey vielleicht die einzige freie Handlung. Und ſelbſt zu dieſer That werde er, ein blindes Werkzeug dunkler Mächte, willenlos hingeriſſen. Dieſe That wäre dadurch nicht motivirt genug, daß ſein feuriger Charakter uns ſchon früher im Gegenſatze zu dem ruhigeren, beſonnenern Don Manuel geſchildert ſey, und auf das blutige Vergehen im Voraus durch Iſabellens fürchtende Ahnung hingedeutet werde.

Humboldt ſuchte an der Braut von Meſſina beſonders den Unterſchied zwiſchen der alten und neuen Tragödie zu zeigen. Bei Schiller gingen überall Reflexion und Empfindung in Tiefen ein, welche die Alten in ihrem heiteren Sonnenlicht zu verſchmähen ſchienen und die ſie in dieſer Weiſe nicht gekannt hätten. Wir wären einmal ein reflectirendes und ſentimentales Geſchlecht, und wer unter uns nicht reflectire, genieße darum nicht unbefangener; wir beſchäftigen einmal die Sinnen minder als den Verſtand, das Gefühl mehr als die Einbildungskraft; wir brauchten, um auf äußere Weiſe gerührt zu werden, einen durch Verſtand und Gefühl mannichfaltiger ausgearbeiteten Stoff. Inſofern ließe ſich alles ſogenannte Romantiſche ſehr gut vertheidigen. Die Kunſt wäre allerdings nur Eine, keiner Zeit, keiner Nation ausſchließend angehörige. Allein ſie wäre auch nur eine Art, in der der Menſch ſich und die Welt ſinnlich idealiſire, ſie wäre mehr als einer Ausführung fähig und das Verſchiedenartigſte könnte ſich

in ihr, wie in einem gemeinſchaftlichen Mittelpunkte, begegnen. Daher wäre auch das Romantiſche einer Ausführung in echt antiker Kunſtform fähig, und man gewönne dadurch unleugbar etwas, was der echten Kunſt nicht gleichgültig ſeyn könnte, das Ideale im Unterſchied und Gegenſatz gegen das Chimäriſche und Phantaſtiſche. Wenn er zu ſehr dem Stoffe das Wort redete, ſo fehlte es doch dem Schillerſchen Stücke nicht an der Realität, die ein Kunſtwerk haben müſſe. Es wäre vielmehr unſerem Dichter unbegreiflich gut gelungen, einem Stoffe, für den nichts im Gemüthe vorbereitet wäre, der nicht einmal auf einem ſchon die Seele füllenden Grunde erſchiene und bei minder guter Behandlung hätte ſpielend ausſehen können, bei der Einbildungskraft volle Geltung zu verſchaffen. Alles in dieſem Werke beſtände nur durch die dichteriſche Form und bedürfte nichts außer ſich.

In Betreff der Handlung lobte man mehrere Scenen, und beſonders diejenigen, welche voll des kräftigſten Lebens wären, wo die Mutter ſich als die Vermittlerin ihrer beiden Söhne zeigte, und wo die Verſöhnung zwiſchen beiden wirklich zu Stande käme. Man fand auch Beatricens Monologe im Garten, und vorzüglich die letzten Auftritte, wo Don Ceſar ſeinen Tod beſchließt und deſſen letzte Worte an Beatricen ausgezeichnet. Aber mit den Grundſätzen, welche den Dichter bei Abfaſſung der Tragödie geleitet hatten, konnte man ſich nicht befreunden. Das Ganze wäre unbeſtimmt und in einem von aller innern Wahrſcheinlichkeit entblößten Coſtüm gehalten. Man wußte nicht recht, welcher Gott oder welche Götter, welches oder welche Jahrhunderte die Tragödie in uns zurückrufen ſollte, ſie gingen aus den modernen Einrichtungen

heraus, ohne uns in die Zeiten des Alterthums zu verſetzen. Es wären alle Religionen darin auf einen Punkt zuſammengebracht: eine Verwirrung, die die hohe Einheit der Tragödie, die Einheit des alles leitenden Schickſals zerſtörte. Die Sinnesart der dargeſtellten Menſchen könnte nicht zugleich heidniſch und chriſtlich ſeyn. Die Lagen, die Begebenheiten wären gräßlich; gleichwohl ließe das Entſetzen, welches ſie erregten, den Zuſchauer ruhig. Der Dialog wäre ſo lang und die Rede ſo aus einander geſponnen, als wenn jeder nichts zu thun hätte, als ſchöne Verſe herzuſagen. Der Plan wäre einfach, aber im Gegenſtande nichts Neues, als der Name; zu den feindlichen Brüdern der alten Tragödie hätte Schiller nun noch eine Schweſter eingeführt, in die ſich beide Brüder verliebten, ohne zu wiſſen, wer ſie wäre, und welche den einen Bruder aus Eiferſucht zum Mörder des andern machte. Das Stück verfehlte ſeine Wirkung, es bewegte uns nicht und der große Zweck des Trauerſpiels bliebe unerreicht. Andere dagegen behaupteten, daß die Wirkung der Tragödie groß und erſchütternd wäre. Die dunkle Macht eines unbeugſamen Schickſals ſchlüge alle zu Boden. Indeß brächte das Stück nicht ſowohl Erhebung des Gemüths, als eine gewiſſe Niedergeſchlagenheit in uns hervor. Wir fühlten, wenn wir einen Blick auf das Loos der edlen, ſchuldloſen und tief zerſchmetterten Fürſtin würfen, uns von dem alles zermalmenden Schickſale zugleich mit niedergedrückt. Sonſt verdiente die Tragödie wegen der ſchönen, rührenden Schilderungen, der ſinnig erhabnen Gedanken, Gefühle und Bilder, die uns in einfach kräftiger und eindringlicher Sprache vorgeführt würden, einen hohen Rang unter den neuen Dichtungen. Es wehte ein Hauch jugendlicher

Zartheit und Gluth in dieſem Stücke, deſſen Eindruck noch erhöht würde durch die ihr beigeſellte greiſe Erfahrung, deren Erinnerung durch Melancholie verdunkelt, ja deren Hoffnung nur trübe und feierlich wäre. Das unverſöhnliche Schickſal, welches die beiden Brüder wegen der Schuld eines vorhergegangenen Geſchlechts zu gegenſeitiger Feindſchaft, zum gegenſeitigen Untergange verurtheilte, eine Mutter und Schweſter mit ins Verderben zöge, breitete eine düſtere Farbe über die ganze Dichtung aus. Die Charaktere der beiden feindlichen Brüder ließen auch nicht kalt, wir bemitleideten die unglückliche und liebenswürdige Schweſter als Opfer des Zwiſtes. Demungeachtet wäre zu wenig Handlung im Stücke; die Begebenheiten wären durch ernſte Betrachtungen zu viel entwickelt und dargeſtellt; das Intereſſe ſtockte, ſchwankte und verfehlte zuletzt ſeine Wirkung. Das Stück würde lange wegen der darin gelungenen Verſuche einer zarten, rührenden, ja bisweilen wunderſchönen lyriſchen Poeſie ein ſorgfältiges Studium verdienen; aber als Muſter einer neuen Form des Drama habe es keine Nachahmer gefunden und werde deren ſchwerlich finden. Am meiſten tadelte man das Schickſal, ohne tiefere Beziehungen darin zu erblicken. Tieck ſagt, es ließe ſich eine artige Erzählung von den ſonderbaren Schickſalen des Schickſals ſchreiben, von jener Zeit, als Schiller es zuerſt im Wallenſtein und den Epigrammen benannte, wie es ſich von da durch die Fata der Jungfrau winden und in der Braut von Meſſina ſchon als Spuk erſcheinen müßte. —

Die Braut von Meſſina, ſagte man, bildete als Tragödie einen Gegenſatz zur Jungfrau von Orleans. Der Dichter ließe hier die Freiheit der Menſchen durch ein dunk-

les Schickſal überwältigt werden, indem die beabſichtigten Erfolge freier Willkür durch Verſchlingung äußerer Begebenheiten zerſtört und vereitelt würden. Wie Johanna als moraliſch große Perſon ihre tragiſche Würde vollende, ſo zeige uns Don Ceſar als äſthetiſcher Gegenſtand, wie er die ewige Gerechtigkeit durch ſein Leben verſöhne. Es kommt hier aber beſonders auf den Gegenſatz des Oeffentlichen und Heimlichen und die Auflöſung dieſes Gegenſatzes an. Die Heimlichkeit der Liebe war ſchon die Schuld der Jungfrau mitten in der Oeffentlichkeit des Lebens und wurde von ihr als ein Geſchick empfunden. Einerſeits war die himmliſche Liebe, der Segen mit ihr, andererſeits wurde ihr die irdiſche Liebe zum Fluch. In der Braut von Meſſina iſt in den Träumen des Fürſtenpaars und in der Deutung dieſer Träume beides vereint, der Fluch in dem Traume des Vaters, der Segen in dem Traume der Mutter. Die Orakel legen Fluch und Segen auf das Haupt der Tochter, die den Fluch nicht verſchuldet hat, und welcher es nicht gegönnt wird, den Segen zu vollziehen. Das Geheimniß der Liebe iſt hier Fluch und Segen, die Mutterliebe iſt geheim, die Liebe der Brüder zur Schweſter iſt geheim, die ſie nicht kennen; indem ſie ihre Neigung vor der Mutter und vor einander verbergen, verhehlen ſie zugleich gegen die Geliebte, wer ſie ſind. Mutter, Brüder, Schweſter ſind in ihrer gegenſeitigen Liebe und Neigung ein Geheimniß für einander, indem ſie als Glieder eines Ganzen für ſich Einzelne, durch ihre Neigung getrennt ſind. Wegen dieſer Trennung iſt die Liebe ſich ſelbſt entgegengeſetzt. Indem die Brüder Beatrice nicht als ihre Schweſter kennen, iſt Liebe zu ihr möglich und in Familienrückſicht gleichgültig. Da Beatrice aber

ihre Schweſter iſt, iſt jene Liebe unnatürlich. Das Oeffentlichwerden jener Geheimniſſe iſt das Pathos der ganzen Handlung. Das Brüderliche und Schweſterliche als das Reine und Sittliche hätte jene gegenſeitige Neigung gar nicht aufkommen laſſen. Darum wird ſie als ein Schickſal empfunden und wird, nachdem ſie offenbar geworden, als der Sittlichkeit zuwider, auch als ein Schickſal gewußt. Die Liebe zur Schweſter als natürliche Empfindung verletzt die ſittliche Bruder- und Schweſterliebe; wie ſie deshalb an den Tag und zum Bewußtſein kommt, bringt ſie nichts, als Tod und Verderben, Mord durch Bruderhand und Selbſtmord. Da aber der letztere aus freier Anerkennung der Pietät zur Sühne vollbracht wird, iſt die Schuld und das Schickſal getilgt, das Geheimniß iſt verſchwunden und die Oeffentlichkeit des Lebens gerechtfertigt. Das natürliche Selbſt hört auf, für ſich zu ſeyn und zu bleiben, indem es ſich ſelbſt durch freiwilligen Tod richtet und ſühnt. Es weiß nun, daß es ohne die Einheit und Gemeinſchaft des Geiſtes dem Fluche und Verderben, dem Schickſale anheimgegeben iſt — dieſe Gemeinſchaft hat es tragiſch erkennen lernen müſſen.

In der Braut von Meſſina iſt die fürſtliche Familie als natürliche und ſittliche Empfindung der Liebe mit ſich entzweit und dieſe widerſprechende Neigung ein Schickſal, das ſich ſelbſt als Ideal und Wirklichkeit entgegengeſetzt iſt. Damit iſt dieſer Gegenſatz und deshalb der Gegenſatz von Heimlichkeit und Oeffentlichkeit ſelbſt das Schickſal, welches ſich aber durch ſeinen Widerſpruch aufhebt. Die ſittliche Empfindung der Familienliebe ſiegt hier über die natürliche Empfindung der Liebe und damit der Geiſt in der Oeffentlichkeit und Wirklichkeit des Lebens über

das natürliche Selbſt und Ideal. Der Widerſpruch löſt ſich in der ſtillen Wehmuth und Trauer der Mutter und Tochter um die Geopferten auf, in der ſittlichen Familienliebe, die ſich nun kein Geheimniß mehr iſt. Da der Geiſt ſich innerlich als die Macht über all die Momente des natürlichen Selbſtes zeigt, des Schickſals und des Ideals, der Schuld und des Geheimniſſes, ſteht nun ſeiner Verwirklichung und damit der Wirklichkeit der Freiheit und Oeffentlichkeit des Lebens nichts mehr entgegen — der Inhalt und Vorwurf des Wilhelm Tell.

Wilhelm Tell.

Seit der Zeit, als Schiller ſeinen Aufenthaltsort in Weimar für immer genommen hatte, wurde er fortwährend bei vorkommenden Anläſſen auf die edelſte Art unterſtützt. Als er nach Tübingen und ſpäter nach Berlin gerufen wurde, wurde nicht blos ſein Einkommen erhöht, ſondern der Herzog erfreute ihn auch mit ſeiner perſönlichen Theilnahme. Daneben wirkte die Nähe und der Umgang Göthe's erheiternd auf ihn ein, und auch eine neu errichtete, fröhliche Geſellſchaft, während das Theater ihm ebenfalls Genuß und Beſchäftigung gewährte.

Nach dem Wallenſtein erſchienen die übrigen dramatiſchen Werke unſeres Dichters ſchnell hinter einander, wenn er gleich zu wiederholten Malen durch körperliche Leiden geſtört und unterbrochen wurde. Wir bemerkten ſchon, daß er neben ſeinen früheren Stücken theils proſaiſch-geſchichtliche Arbeiten vollendete, theils poetiſche Werke anfing, den Menſchenfeind, den Geiſterſeher und die Malteſer, die er alsdann wieder liegen ließ. Es ſcheint, daß ihm ſolche blos epiſodiſche Arbeiten neben der Ausführung ſeiner größern Werke Bedürfniß waren. Der

Grund, warum ſie epiſodiſch blieben, iſt wohl, daß ſie meiſtens nicht in ſeinen ſonſt ſo ſtetigen Entwickelungsgang fallen, denn er ſchrieb an Göthe, daß ihn ſolche Werke beſchäftigten, wenn er von der Arbeit ausruhte. Es wäre für ihn etwas ſehr Anziehendes in dergleichen Stoffen, welche ſich von ſelbſt iſolirten und eine Welt für ſich ausmachten. Aus ſeinen Verhandlungen mit Humboldt ſieht man, daß er oft zweifelhaft war, ob er ſie ausführen ſollte oder nicht — bald trieb es ihn, bald fühlte er wieder keinen Drang, und dachte nicht daran. Selbſt wenn er beſonders lyriſch und dramatiſch geſtimmt war und dieſe Stimmung die Ausführung ſeines Stoffes begünſtigte, ja wenn der Stoff ihm Veranlaſſung gab, erhabene Ideen, wie er ſie liebte, darzuſtellen, griff er die Arbeit nicht an. Zeitbegebenheiten und Umſtände gaben ihm die Gelegenheit zum Geiſterſeher Caglioſtro, und ſeine Liebe in Dresden zur Geſtaltung der Griechin im Geiſterſeher; er verſchmähte ſelbſt nicht, Geſpräche, die er mit Andern gehabt hatte, einzuweben. Er ſoll ſogar, als er den zweiten Theil des Geiſterſehers ſchreiben wollte, einen ganzen Winter hindurch Verſuche mit der **Laterna magica** gemacht haben, wie man Geiſter erſcheinen laſſen und ihnen ſonderbare Geſtalten geben könne. Auch ſeine ſpätern Werke ließen ihm noch Zeit übrig, an andere Arbeiten zu denken, indem er Shakſpeare's Macbeth und Gozzi's Turandot fürs Theater bearbeitete. Das letztere Stück ſteht mit ſeinen andern Werken am wenigſten im Zuſammenhange. Er arbeitete beides vor dem Tell, aber während und nach dem Tell noch manches andere. Auf Göthe's Antrag dichtete er zuerſt den Prolog zur Vermählungsfeier der Ruſſiſchen Großfürſtin mit dem dama-

ligen Erbprinzen, um dieſe damit im Theater zu begrüßen. Anfangs, erzählt Frau von Wolzogen, lehnte er den Antrag ab, weil er ſich nicht wohl fühle und dieſe Dichtungsart ihm fremd ſey. Göthe's freundliches Drängen aber, das liebenswürdige Bild der jungen Fürſtin, welches er aus der Beſchreibung derer, die ihr nahe ſtanden, aufgefaßt hatte, und das Rührende der ganzen Situation erzeugte bald dieſe ſchöne Schöpfung. Der reine, würdige Herzenston, der aus dieſer Dichtung ſpricht, ergriff das jugendliche Gemüth, dem ſie geweiht war. Frau von Wolzogen erwähnte einmal der Zuſtimmung der Großherzogin zu Einſchränkungen, die der Großherzog für nöthig befunden hatte, indem ſie an das Große doch von Kindheit an gewöhnt geweſen. Darauf ſagte die Fürſtin, daß ſie oft der Zeilen Schillers in der Huldigung der Künſte gedenke:

„Wiſſet, ein erhabner Sinn
„Legt das Große in das Leben,
„Und er ſucht es nicht darin.“

Schiller ſchrieb an Humboldt: „Zur Ankunft unſerer Erbprinzeſſin machte ich ein kleines Vorſpiel. Es iſt ein Werk des Moments und im Verlauf einiger Tage ausgedacht, ausgeführt und dargeſtellt worden.“ Die Charakteriſtik der einzelnen Künſte darin iſt trefflich und die Beziehungen der beiden Höfe zu einander ebenſo fein als zart berührt. Er überſetzte ferner in Stunden, wo er zu eigner Production nicht aufgelegt war, Racine's Phädra, arbeitete den Paraſiten nach dem Franzöſiſchen aus, und überſetzte den Neffen als Oncle des Picard. Der Paraſit wurde auch gegeben und ſcheint das Publikum beluſtigt zu haben, indem er mit vieler Laune geſpielt wurde. Eher als

Schiller den Tell beendigt hatte, trug er ſchon Demetrius im Sinne, über den er öfter ſprach und den Plan und einzelne Scenen entwarf. Es finden ſich in ſeinem Nachlaſſe zwei Acte und der Plan vollſtändig ausgeführt. Herr von Maltitz hat nachher den Schillerſchen Demetrius vollendet, und mit Ausnahme der Scene, wo der Polniſche König Sigismund auftritt, die von Schiller dialogiſirten Scenen wörtlich beibehalten. Von der größten Wirkung iſt die Scene, wo Maria auftritt; auch die ſind von großer Wirkung, wo Demetrius zuerſt auf dem Polniſchen Reichstage und ſpäter auf dem Gipfel ſeines Glücks erſcheint. Die Maltizſche Arbeit iſt zwar ſehr verdienſtlich, es bleibt aber doch immer mißlich, das angefangene Werk eines Anderen zu vollenden. Wenn auch vieles Einzelne gelungen iſt, ſo fehlt es doch an Einheit und Rundung des Ganzen. Das Stück ſcheint ſelbſt nach dem Schillerſchen Entwurfe wenig bühnengerecht. Der Hang des Dichters, in modernen Vorgängen antiken Stoff zu ſuchen und zu finden, mag ihn bei der Wahl auch dieſes Vorwurfs geleitet haben. Er konnte nämlich einen jungen, ſtrebenden Mann im Gefühle ſeines Rechtes auftreten laſſen, welcher im ehrlichen Glauben an daſſelbe zum Thron gelangt war. Als er zuletzt zum Bewußtſein darüber kommt, daß er durch Betrug auf den Thron erhoben worden iſt, will er ſich doch lieber auf dem Throne erhalten, als demſelben entſagen. Den widerſtrebenden Verhältniſſen nicht gewachſen, geht er aber zu Grunde. Göthe lobt die Selbſtunterhaltung Schiller's über den projectirten und angefangenen Demetrius und nennt ſie ein ſchönes Document prüfenden Erſchaffens. Nach Vollendung des Tell entwarf unſer Dichter noch einen Stoff aus der Engliſchen Geſchichte,

Warbeck, und außerdem finden ſich in ſeinem Nachlaſſe „Die Kinder des Hauſes," die ein Bruchſtück der Idee eines dramatiſchen Gemäldes von der Polizei in Paris unter Ludwig XIV. ſind. A. W. von Schlegel beklagt es, und wir alle gewiß mit ihm, daß Schiller in der reifſten Fülle ſeiner Geiſteskraft von einem unzeitigen Tode dahin gerafft wurde. Wie vieles, ſagt er, hätte unſer Dichter noch leiſten können! Gewiß! Aber ſchwerlich etwas, das über den Inhalt und Vorwurf des Wilhelm Tell ſich würde erhoben haben. Denn dies Stück iſt nicht blos der Zeit nach, äußerlich, ſondern vielmehr innerlich, im Verhältniß zu den vorhergehenden Stücken nach ihrer Entwickelung und Bewegung als die Schlußtragödie der ganzen Schillerſchen Poeſie anzuſehen. Es enthält die erfüllte Einheit des Geiſtes mit der Welt, zu der ſich die übrigen Stücke allmälig erheben. Wir wollen nicht in Abrede ſtellen, daß Schiller noch ähnliche Stücke hätte produciren können. Allein der Stoff des Demetrius und Warbeck weiſt wegen ſeiner Aehnlichkeit mit antikem Stoffe ſchon wieder mehr auf die Braut von Meſſina zurück. Was aber den frühen Tod unſers Dichters betrifft, ſo kommt es überhaupt nicht darauf an, wie lange man gelebt hat, ſondern was man im Leben vor ſich gebracht hat. Es ſind viele große Männer jung geſtorben, und es iſt nicht zu ſagen, was z. B. Alexander der Große, was Raphael noch hätten thun ſollen.

Humboldt wünſchte, daß Schiller mit den neuen Forderungen, die er nach dem Gelingen der Braut von Meſſina an ſich machen könnte, bald wieder einen in ſich mächtigen, ſchon durch ſeinen Umfang mühſam zu bändigenden Stoff, wenn nicht ſo groß, wie Wallenſtein, doch wie die

Jungfrau, behandeln möchte. Der unkünſtleriſche Theil des Publikums würde zwiſchen der Braut und dieſen Werken Vergleichungen anſtellen und dem letztern ſchon darum den Vorzug geben, weil ſie neben der künſtleriſchen Wirkung auch einer andern durch ihren bloßen Stoff fähig wären. Eine gewiſſe Wahrheit liege aber dieſen Urtheilen, wenn man ſie wirklich fälle, immer zu Grunde.

Während Schiller noch am Wallenſtein arbeitete, wollte Göthe an den Fauſt gehen, theils „um dieſen Tragelaphen" los zu werden, theils um ſich zu einer höhern und reinern Stimmung, vielleicht zum Tell, vorzubereiten. Goethe hatte ſchon in Herrmann uud Dorothea ſich dem Epiſchen zugewendet, oder vielmehr war die Idylle unter ſeinen Händen zum Epos geworden. Er wollte nun von vorn herein ein Epos dichten und entwarf einen Plan, deſſen Inhalt und Gegenſtand Wilhelm Tell war. Er hatte nämlich im Jahr 1797 mit ſeinem aus Italien zurückkehrenden Freunde Meyer eine Wanderung nach den kleinen Kantonen heiter vollbracht, wohin ihn nun ſchon zum dritten Male eine unglaubliche Sehnſucht getrieben hatte. Er erzählt: Der Vierwaldſtädter See, die Schwyzer Hocken, Flüelen und Altdorf, auf dem Hin- und Herwege nun wieder mit freiem, offenem Auge beſchaut, nöthigten meine Einbildungskraft, dieſe Localitäten als eine ungeheure Landſchaft mit Perſonen zu bevölkern, und welche ſtellten ſich ſchneller dar, als Tell und ſeine wackern Zeitgenoſſen. Ich erſann hier an Ort und Stelle ein epiſches Gedicht, dem ich um ſo lieber nachhing, als ich wünſchte, wieder eine größere Arbeit in Hexametern zu unternehmen, in dieſer ſchönen Dichtart, in die ſich nach und

nach unſere Sprache zu finden wußte, wobei die Abſicht war, mich immer mehr durch Uebung und Beachtung mit Freunden darin zu vervollkommen. Er ſchrieb an Schiller im Oktober: „Ich bin feſt überzeugt, daß die Fabel vom Tell ſich werde epiſch behandeln laſſen, und es würde dabei, wenn es mir, wie ich vorhabe, gelingt, der ſonderbare Fall eintreten, daß das Mährchen durch die Poeſie erſt zu ſeiner vollkommenen Wahrheit gelangte, anſtatt daß man ſonſt, um etwas zu leiſten, die Geſchichte zur Fabel machen muß. Das beſchränkte höchſt bedeutende Local, worauf die Begebenheit ſpielt, habe ich mir wieder genau vergegenwärtigt, ſo wie ich die Charaktere, Sitten und Gebräuche der Menſchen in dieſen Gegenden, ſo gut als in der kurzen Zeit möglich war, beobachtet habe, und es kommt nur auf gut Glück an, ob aus dieſem Unternehmen etwas werden kann.“ Schiller fand die Idee von Wilhelm Tell ſehr glücklich, und genau überlegt könne Göthe nach dem Meiſter und Herrmann nur einen ſolchen Localcharakteriſtiſchen Stoff mit der gehörigen Originalität ſeines Geiſtes und der Friſchheit ſeiner Stimmung behandeln. Göthe, meinte er, ſolle den Roman aufgeben, und die reinſte Form ergreifen; denn während der Meiſter ſich noch nicht über die Wirklichkeit ganz erhebe, führe Hermann und Dorothea ſchon darüber hinaus. Das Intereſſe, welches aus einer ſtreng unſcheinbaren, charakteriſtiſchen Localität und einer gewiſſen hiſtoriſchen Gebundenheit entſpringe, wäre vielleicht das Einzige, was er ſich durch jene beiden vorhergegangenen Werke nicht weggenommen hätte. Dieſe zwei Werke wären auch dem Stoff nach äſthetiſch frei und ſo gebunden in beiden das Local ausſähe, ſo wäre es doch ein rein poetiſcher Boden und

repräſentirte eine ganze Welt. Bei dem Tell würde ein ganz andrer Fall eintreten; da werde aus der bedeutenden Enge des gegebenen Stoffes alles geiſtreiche Leben hervorgehn, man werde durch die Macht des Poeten ſehr beſchränkt und in dieſer Beſchränkung intenſiv gerührt und beſchäftigt werden. Zugleich öffne ſich aus dieſem ſchönen Stoffe wieder ein Blick in eine gewiſſe Weite des Menſchengeſchlechts, wie zwiſchen hohen Bergen eine Durchſicht in weite Ferne ſich aufthue.

Von meinen Abſichten, erzählt Göthe, melde nur mit Wenigem, daß ich in dem Tell eine Art von Demos vorzuſtellen vorhatte und ihn deshalb als einen koloſſal kräftigen Laſtträger bildete, die rohe Thierfelle und ſonſtige Waaren durchs Gebirge herüber und hinüber zu tragen ſein Leben lang beſchäftigt und, ohne ſich weiter um Herrſchaft und Knechtſchaft zu bekümmern, ſein Gewerbe treibend und die unmittelbarſten perſönlichen Uebel abzuwehren fähig und entſchloſſen. In dieſem Sinne war er den reichern und höhern Landleuten bekannt, und harmlos übrigens auch unter den fremden Bedrängern. Dieſe ſeine Stellung erleichterte mir eine allgemeine, in Handlung geſetzte Expoſition, wodurch der eigentliche Zuſtand des Augenblicks anſchaulich ward.

Mein Landvoigt war einer von den behaglichen Tyrannen, welche herz- und rückſichtslos auf ihre Zwecke hindringen, übrigens ſich aber gerne bequem finden, deshalb auch leben und leben laſſen, dabei auch humoriſtiſch gelegentlich dieß oder jenes verüben, was entweder gleichgültig wirken oder auch wohl Nutzen und Schaden zur Folge haben kann. Man ſieht aus beiden Schilderungen, daß die Anlage meines Gedichts an beiden Seiten etwas Läß-

liches hatte, was einen gemeſſenen Gang erlaubte, welches dem epiſchen Gedichte ſo wohl anſteht. Die älteren Schweizer und deren treue Repräſentanten, an Beſitzung, Ehre, Leib und Anſehn verletzt, ſollte das ſinnlich Leidenſchaftliche zu innerer Gährung, Bewegung und endlichem Ausbruch treiben, indeß jene beiden Figuren perſönlich gegen einander ſtehn und unmittelbar auf einander zu wirken hatten.

Dieſe Gedanken und Einbildungen, ſo ſehr ſie mich auch beſchäftigt und ſich zu einem reifen Ganzen gebildet hatten, gefielen mir, ohne daß ich mich zur Ausführung hätte bewegt gefunden. Die deutſche Proſodie, inſofern ſie die alten Sylbenmaaße nachbildete, war, anſtatt ſich zu regeln, immer problematiſcher, die anerkannten Meiſter ſolcher Künſte und Künſtlichkeiten lagen bis zur Feindſchaft im Widerſtreit. Hierdurch ward alles Zweifelhafte noch ungewiſſer; mir aber, wenn ich etwas vorhatte, war es unmöglich, über die Mittel erſt zu denken, wodurch der Zweck zu erreichen wäre; jene mußten bei mir ſchon bei der Hand ſeyn, wenn ich dieſen nicht alſobald aufgeben ſollte.

Ueber dieſes innere Bilden und äußere Unterlaſſen waren wir in das neue Jahrhundert eingetreten. Ich hatte mit Schiller oft dieſe Angelegenheit beſprochen und ihn mit meiner lebhaften Schilderung jener Felswände und gedrängten Zuſtände oft genug unterhalten, dergeſtalt, daß ſich bei ihm dieſes Thema nach ſeiner Weiſe zurechtſtellen und formen mußte. Auch er machte mich mit ſeinen Anſichten bekannt, und ich entbehrte nichts an einem Stoff, der bei mir an Reiz der Neuheit und des unmittelbaren Anſchauens verloren hatte, und überließ ihm daher den-

ſelben gern und förmlich, wie ich ſchon früher mit den Kranichen des Ibykus und manchen andern Themen gethan hatte; da ſich denn aus jener obigen Darſtellung deutlich ergiebt, daß ihm alles vollkommen angehört, und daß er mir nichts als die Anregung und eine lebendigere Anſchauung ſchuldig ſeyn mag, als ihm die einfache Legende hätte gewähren können.

Schiller fing gleich nach der Aufführung der Braut von Meſſina den Wilhelm Tell an. Er freute ſich des ſchönen Stoffes und ſagte: „Wenn es mehr Stoffe, wie Johanna und Wilhelm Tell in der Geſchichte gäbe, ſo ſollte es an Tragödien nicht fehlen.“ Doch widerſtrebte ihm der Stoff, wie er an Humboldt ſchrieb, und koſtete ihm große Mühe; da er aber ſonſt großen Reiz habe und ſich durch ſeine Volksmäßigkeit empfehle, laſſe er ſich die Arbeit nicht verdrießen, er hoffe den Stoff noch zu überwältigen. Die Aufführung des Julius Cäſar in Weimar verſetzte ihn gleich darauf in die thätigſte Stimmung. Er ſchrieb an Göthe, daß ihm dieſes Stück von unſchätzbarem Werthe wäre, ſein Schifflein würde dadurch gehoben. Bald darauf ſandte er den Eingang an Göthe, womit dieſer wohl zufrieden war, und dann das Rütli, welches ſich als ein Ganzes für ſich leſen laſſe. Göthe verlangte ſehr darnach; es werde ihm große Freude machen, das, was einzeln ſo gut eingeführt wäre, nun im Ganzen beiſammen zu ſehen. Das Rütli wäre alles Lobes und Preiſes werth, und der Gedanke, gleich eine Landgemeinde zu conſtituiren, fürtrefflich, ſowohl der Würde wegen, als der Breite, die es gewähre. Als er daher den erſten Act. an Göthe ſchickte, nannte dieſer denſelben ein ganzes und zwar fürtreffliches Stück. Alles wäre ſeinem erſten Anblick nach

ſo recht, und darauf käme es bei Arbeiten, die auf gewiſſe Effecte berechnet wären, hauptſächlich an. Er hatte nur zwei Stellen eingebogen; bei der einen wünſchte er noch einen Vers, weil die Wendung gar zu ſchnell wäre, bei der andern, daß der Schweizer nicht das Heimweh fühlte, weil er an einem andern Ort den Kuhreigen hörte, denn der würde, ſo viel er wüßte, ſonſt nirgends geblaſen, ſondern weil er ihn nicht hörte, ſeinem Ohr ein Jugendbedürfniß mangelte. Er wollte dieß aber nicht für ganz gewiß ausgeben. Es iſt auch nicht richtig, in Paris wurde wegen der Schweizerregimenter der Kuhreigen zu blaſen verboten; gerade wenn er anderswo gehört wird, ſchließt der Ton die Empfindung und Erinnerung auf.

Wilhelm Tell erſchien ſchon im Jahr 1804 und wurde bald darauf in Weimar zum erſten Mal gegeben. „Eine Bearbeitung dieſes Gegenſtandes," ſagt Göthe, „ward immerfort, wie gewöhnlich, unter uns beſprochen, die Rollen zuletzt nach ſeiner Ueberzeugung ausgetheilt, die Proben gemeinſchaftlich vielfach und mit Sorgfalt behandelt; auch ſuchten wir in Coſtum und Decoration nur mäßig, wiewohl ſchicklich und charakteriſtiſch zu verfahren, wobei, wie immer, mit unſern ökonomiſchen Kräften die Ueberzeugung zuſammentraf, daß man mit allem Aeußern mäßig verfahren, hingegen das Innere, Geiſtige ſo hoch als möglich ſteigern müſſe. Ueberwiegt jenes, ſo erdrückt der einer jeden Sinnlichkeit am Ende doch nicht genugthuende Stoff alles das eigentlich höher Geformte, deſſentwegen das Schauſpiel eigentlich nur zuläſſig iſt. Den 17ten März war die Aufführung, und durch dieſe erſte wie durch die folgenden Vorſtellungen nicht weniger durch das Glück, welches dieſes Werk durchaus machte, die darauf gewen-

dete Sorgfalt und Mühe vollkommen gerechtfertigt und belohnt."

Schiller war Krankheits halber bei der erſten Vorſtellung nicht perſönlich zugegen. Man ſtieß ſich bei der Aufführung nur an eines, an die Erſcheinung der barmherzigen Brüder. Schiller ſchrieb darüber an eine Freundin: „Was die barmherzigen Brüder betrifft, ſo mag freilich ihr Anblick, zumal, da ſie ungeſchickt vermummt auftraten, einigen nicht hinlänglich unterrichteten Zuſchauerinnen hier und da auffallend geweſen ſeyn. Sie ſelbſt, meine Freundin, und unſere verehrte Fürſtin waren nicht unter der Zahl. Sie hatten während Ihres Aufenthaltes in Italien gewiß oft vernommen, wie die faſt in allen größeren Städten ſeit uralten Zeiten beſtehenden Brüderſchaften der Barmherzigen, nicht nur der Hingerichteten ſich alsbald bemächtigen und ſie, wenn ſie nur vor der Cataſtrophe noch reuig gebeichtet haben, dem Schooße der geweihten Erde zuführen, ſondern auch die Beſtattung der Unglücklichen, die auf offener Straße durch Meuchelmord fielen, willig übernahmen. Ich denke auch, dieß iſt nur ein genommnes Aergerniß. Darf ich aufrichtig ſprechen? Ich bin ſo weit entfernt, dieſe barmherzigen Todtengräbergeſellſchaft für etwas Unſchickliches und Ueberflüſſiges zu halten, daß mir vielmehr wenn ſie wegbleiben müßte, durchaus etwas zum Gegengewicht mangelte. Mir thut es nur leid, daß ſich die Brüderſchaft blos ſo im Halbkreis hinſtellen muß und nicht auch den Entſeelten auf die Schultern nehmen und forttragen kann. In meinem Plan lag auch dieß. Allein die plumpe Unſchicklichkeit unſerer Statiſten trat mir vor Augen, die mir zu leicht Lachen erregen konnte. Auch den Geſang dabei laß ich

mir nicht gerne nehmen. Hatte der Concertmeiſter das Miſerabile wirklich miſerabel componirt, ſo iſt dieß nicht meine Schuld, und auf die Gefahr von Ihnen ſelbſt für einen verſtockten Haberecht gehalten zu werden, hätte ich Luſt auch den Einfall mit den ſchwarzen Raben zu vertheidigen."

In Berlin, ſchrieb Zelter an Göthe, fand Iffland in Wilhelm Tell bedenkliche Stellen in politiſcher Hinſicht und lieferte das Stück zuvörderſt dem Cabinet zur Anſicht. Es wurde aber mit großem Beifall aufgenommen und in acht Tagen drei Mal gegeben. „Der Apfel" ſagte Zelter, „ſchmeckt uns nicht ſchlecht, und die Caſſe verſpricht ſich einen guten Handel damit." Sonſt lobt er die Aufführung nicht beſonders, es ginge ſo langſam, daß er fürchtete, ſie kämen gar nicht damit zu Ende. Iffland war der einzige, der wirklich ſchön ſpielte.

Als Schiller's Tell längſt erſchienen war, brachte Göthe zwei Jahre nachher ſeinen epiſchen Tell wieder zur Sprache, wie er ihn in der Schweiz concipirt und Schiller's dramatiſchem Tell zu Liebe bei Seite gelegt hatte. „Beide," ſagt er, „konnten recht gut neben einander beſtehen, Schillern war mein Plan gar wohl bekannt und ich war zufrieden, daß er den Hauptbegriff eines ſelbſtſtändigen, von den übrigen Verſchworenen unabhängigen Tell benutzte. In der Ausführung aber mußte er der Richtung ſeines Talents zu Folge, ſo wie nach den deutſchen Theaterbedürfniſſen einen ganz andern Weg nehmen und mir blieb das Epiſch-ruhig-grandioſe noch immer zu Gebot, ſo wie die ſämmtlichen Motive, wo ſie ſich auch berührten, in beiden Bearbeitungen durchaus eine andere Geſtalt annehmen." — Im Angeſicht von Tell's Kapelle, ſagt

A. W. von Schlegel, am Ufer des Vierwaldſtädter Sees, unter freiem Himmel, die Alpen zum Hintergrunde, hätte dieſe herzerhebende altdeutſche Sitte, Frömmigkeit und biedern Heldenmuth athmende Darſtellung verdient, zur halbtauſendjährigen Feier der Gründung ſchweizeriſcher Freiheit aufgeführt zu werden. — Man hat aber in unſern Tagen den Helden dieſer Freiheit und die ganze Geſchichte Wilhelm Tell's in Zweifel gezogen. Ideler wies nach, daß die Sage vom Tell ſchon hundert Jahre vor dem ſogenannten hiſtoriſchen Tell bei dem Dänen Saxo Grammaticus vorkommt, was freilich ſchon längſt bekannt war. Er zeigte aber noch weiter, daß Tells Geſchichte in noch viel ältern Volksſagen und Mythen gefunden wird. Tell's Armbruſt auf dem Zeughauſe zu Zürich, ſagt er, iſt ebenſo wenig ein Beweis für den Schuß, als das an mehr als einem Orte vorgezeigte Schweißtuch der Veronica. Schon im Jahre 1762 kam eine Broſchüre heraus, worin die ganze Geſchichte vom Tell und ſeinen Genoſſen für ein Mährchen erklärt wurde. Der Canton Uri beſchwerte ſich damals darüber beim Rathe zu Bern und dieſer ließ die Schrift öffentlich verbrennen. Es iſt jetzt ſogar urkundlich erwieſen, daß ein Geßler das Schloß Küßnacht niemals im Beſitz gehabt hat.

Trotz alle dem lebt die Sage vom Tell und der Glaube an ſie im Volke fort. Es heißt, daß der letzte Nachkomme von Tell's Familie weiblicher Seits Verena Tell geweſen und im Jahre 1727 geſtorben ſey. Tells Bildniß ſieht man im Kloſter der Urſulinerinnen zu Seedorf, und Arnim ſchrieb folgendes Lied in Arth vom Giebel eines Hauſes ab:

Tell.

Zu Ury bei den Linden
Der Vogt ſteckt auf den Hut,
Und ſprach: Ich will den finden,
Der dem kein' Ehr' anthut.
Ich that nicht Ehr' dem Hute,
Ich ſah ihn kühnlich an,
Er ſagt: Du trauſt dem Muthe,
Will ſehn ob du ein Mann! —
Er faßt den Anſchlag eitel,
Daß ich nun ſchieß geſchwind
Den Apfel von dem Scheitel
Meinem allerliebſten Kind.

Kind.

Ach Vater, was hab ich gethan,
Daß du mich alſo bindeſt an?

Tell.

Mein Kind ſchweig ſtill, mein Herz ſchmerzt groß;
Ich hoff es ſoll mein Pfeilgeſchoß
Kein Schaden dir bereiten;
Du trägſt kein' Schuld und ich kein' Sünd,
Ruf nur zu Gott mit mir mein Kind,
Gott wird den Pfeil ſchon leiten.
Halt auf dein Haupt, richt dich nur auf,
In Gottes Namen ſchieß ich drauf, —
Der gerechte Gott ſoll leben!

Kind.

Ach Vater mein, Gott mit uns hält,
Der Apfel von dem Scheitel fällt;
Gott hat den Segen geben.

Viele haben ſich darüber gefreut, daß es nun auch mit der Tells Sage nichts ſey, daß dieſelbe mythiſch ſey. Man fragte dagegen, ob nicht vielleicht die Befreiung der drei Waldſtädte an ältere Traditionen, ob nicht der hiſtoriſche

Wilhelm Tell an einen älteren auch hiſtoriſchen oder gar mythiſchen erinnert habe und durch die Sage ausgeſchmückt worden? Ob es hiſtoriſch wäre, der Sage um einer äußerlichen Kritik willen alle innere Wahrheit abzuſprechen? Göthe meinte in ähnlicher Hinſicht zu Eckermann: „Bisher glaubte die Welt an den Heldenſinn einer Lucretia, einen Mucius Scävola und ließ ſich dadurch erwärmen und begeiſtern. Jetzt aber kommt die hiſtoriſche Kritik und ſagt, daß jene Perſonen nie gelebt haben, ſondern als Fictionen und Fabeln anzuſehen ſind, die der große Sinn der Römer erdichtete. Was ſollen wir aber mit einer ſo ärmlichen Wahrheit? und wie die Römer groß genug waren, ſo etwas zu erdichten, ſo ſollten wir wenigſtens groß genug ſeyn, daran zu glauben.“

Der Inhalt und Vorwurf unſeres Schauſpiels iſt die Wirklichkeit der Freiheit im Volksleben und der Genuß derſelben. Der Einzelne iſt mit dem Allgemeinen und Subſtanziellen unmittelbar in Einheit Glied eines Ganzen, der Familie, des Volks, darum weiß und will er nicht ſich, indem er das Gefühl und Bewußtſein dieſer Einheit hat, ſondern ſich in Einheit mit dem Ganzen, wovon er unmittelbar erfüllt iſt. Alle Abſtraction des Selbſtes und ſeiner natürlichen Freiheit nimmt ein Ende, das Ideal hört auf, der Wirklichkeit entgegengeſetzt zu ſeyn. Die abſtracte, ſelbſtiſche Freiheit und Willkür kann nur noch unter dem Schein des Rechts ſich geltend machen wollen, aber geht an dem wirklichen Recht des Geiſtes und ſeiner Freiheit zu Grunde. Dieſer Gegenſatz der Willkür unter dem Schein des Rechts gegen das wirkliche Recht des Geiſtes iſt das Pathos der handelnden Perſonen. Da letzteres unmittelbar ſubſtanzielle Geſinnung, nichts Selb-

ſtiſches und Ideales iſt, denkt der, welcher dieſe Geſinnung hat, an ſich ſelbſt zuletzt.

Wilhelm Tell tritt mit dieſem Pathos, mit dieſer Empfindung und Geſinnung auf. Alles, was er thut, vollbringt er in ſubſtanzieller Empfindung; ſo rettet er den Baumgarten, den Vater ſeinen Kinder, indem er an die Seinigen denkt. Er iſt ohne alle Reflexion, kann nicht lange prüfen und wählen, er bittet die Verbündeten, ihn aus ihrem Rathe zu laſſen. Tell iſt ganz That und Handlung, und genießt ſein Leben erſt, wenn er ſich's jeden Tag aufs Neue erkämpfen muß. Jeder, ſagt er, ſoll ſich ſelbſt helfen und dabei auf Gott vertrauen. Tell iſt treuherzig und beſcheiden, er hat Scheu vor der Obrigkeit, die von Gott eingeſetzt iſt; darum will er ſich ſelbſt nicht helfen, als die Söldner ihn gefangen nehmen, ſondern bittet um Gnade: er habe aus Unbedacht gefehlt, nicht aus Verachtung, und es ſolle nicht mehr geſchehen. Tell hat nicht die Groß-Vater-Sucht wie der alte Moor, ſondern liebt ſeine beiden Kinder gleich ſehr, die Liebe zu ſeinen Kindern iſt frei von aller Selbſt- und Eigenliebe —, und dieſen Mann zwingt der Vogt, auf das Haupt des eigenen Kindes anzulegen. Der Tyrann gewöhnt den harmloſen Vater an das Ungeheure, daß er die Seinigen auf Tod und Leben beſchützen muß, und zwingt ihn, daß er Rache nehme. Die Tyrannei aber, die die Natur empört, wüthet gegen ſich ſelbſt: der Vogt, welcher den Vater zwingt, einen Apfel von ſeines Sohnes Kopf zu ſchießen, wird von derſelben Hand mit einem Pfeile durchbohrt. Nachdem Tell die Natur gerächt hat, kommt er erſt zum Bewußtſein der Freiheit, daß auch das Land frei iſt. Er iſt kein politiſcher und kein Glaubensheld, wie die früheren Helden, ſondern ein

Volkshelb, der aus Nothwehr die heilige Natur vertheidigt. Als deshalb Parricida Gaſtrecht von ihm begehrt, erfaßt ihn ein Grauen, indem er ſeine reinen Hände zum Himmel empor hebt. Er ſchaut aber zuletzt in demſelben nicht mehr den Mörder des Kaiſers, ſondern den Menſchen an, und empfindet, daß er ebenfalls ein Menſch, der Erlöſung und Verzeihung bedürftig iſt.

Geßler, in welchem ſich die Tyrannei der kaiſerlichen Vögte concentrirt hat, ſteht dem Tell gegenüber. Er iſt, wie alle Tyrannen argwöhniſch, und ſieht nur das böſe Trachten des Volks, den böſen Sinn, er denkt blos darauf, dem Kaiſer zu gefallen, nicht das Volk, wie's des Kaiſers Wille iſt, nach Recht und Geſetz zu regieren. Er empört die Herzen durch Strenge, ſtatt ſie dem Kaiſer zu gewinnen, wie's ſeine Pflicht wäre. Geßler tyranniſirt alle Stände, und deshalb iſt er ein echter Volkstyrann. Er macht die Willkür zum Geſetz. Das Aeußerſte, was er thun kann, iſt, daß er den Hut aufpflanzen läßt, und fordert, daß das Volk denſelben mit gebogenem Knie und entblößtem Haupte verehren ſoll. Indem er daran den Gehorſam prüfen will, iſt dies die echte Tyrannei: denn Gehorſam iſt man nur dem Geſetz, dem allgemein anerkannten, der inneren Nothwendigkeit und Allgemeinheit ſchuldig, keinem äußerlichen Dinge und Zeichen, von der Willkür aufgepflanzt: — das iſt Zwang, und das Volk empfindet es, daß der Vogt es ausgeſonnen hat, daß dies des Kaiſers Wille nicht iſt und ſeyn kann: kein Ehrenmann dürfe ſich der Schmach bequemen. Das Zeichen iſt, weil es willkürlich etwas andres iſt, als was es bedeuten ſoll, weil die Willkür darin zum Geſetze gemacht iſt, dem Volke ärgerlich und lächerlich zugleich. Da im Nicht-

beachtungsfall Gut und Leben verwirkt ſeyn ſoll, hat es das Gefühl, daß das alles der Willkür anheim gegeben iſt. Solche Tyrannei ſteigert die Willkür und Gewaltthätigkeit aufs Höchſte. Es iſt dem Vogt nicht genug, daß er dem Tell befiehlt, welcher dem Hut ſeine Reverenz nicht bezeugt, einen Apfel von ſeines eigenen Kindes Kopf zu ſchießen, ſondern er ſoll auch, wenn er fehlen werde, ſein Leben laſſen, und wenn er ſich weigere, den Schuß zu thun, mit dem Kinde ſterben. Hier iſt jeder Ausweg genommen. Wenn Tells Hand auch zittert, und ihm's vor den Augen ſchwimmt, wenn er den Vogt bittet, ihn niederzuſtoßen, ehe er das Unnatürliche unternehme, ſo will dieſer doch nicht ſein Leben, ſondern den Schuß. Nach langem Kampfe ſchießt Tell, der Mann, und trifft den Apfel — aber der Tyrann hat in der Vaterliebe die Wurzel der Liebe zu Volk und Vaterland, das ganze Volk, das ganze Land verletzt; wer dieſe unmittelbar ſittlichſte Empfindung verletzt, wird ſchuldig an dem Nationalgeiſt und iſt der gerechten Strafe deſſelben verfallen.

Während die Vögte ſich die Hände zur Unterdrückung und Unterwerfung des Volks reichen, ſchließen die drei Waldcantone, Schwyz, Uri und Unterwalden ein Bündniß zur Befreiung des Vaterlands. Die Bande in den Räubern verletzte das Leben und die Welt und hatte das Volk deshalb gegen ſich; der Bund der Schweizer geht aus dem Gefühl des Rechts und der Sitte hervor, und iſt deshalb ein rechtlicher Bund, hat das Volk für ſich. Der Bund in Wilhelm Tell iſt auch kein bloßer Liebes- und Freundſchaftsbund, wie in Don Karlos, für Ideale ſchwärmend, ſondern der Boden, aus dem er erwacht, iſt die Wirklichkeit ſelbſt. Die Repräſentanten dieſes

Volksbundes ſind Stauffacher, Walther Fürſt und Melchthal. Der Erſtere ſucht es zu verhindern, daß der Schwyzer ſich dem neuen Fürſtenhauſe unterwerfe, er ſoll treu und feſt beim Reich beharren. Und wie Stauffacher in Schwyz, denkt Walther Fürſt in Uri. In Unterwalden ſuchte der alte Melchthal das Land von Oeſtreich abzuwenden. Das Alpenvolk ſchwört zu thun, was Stauffacher und Walther Fürſt für recht halten würden. Der Bund, den ſie ſtiften, iſt kein neuer Bund, ſondern ein uralt Bündniß von der Väter Zeit, das ſie blos erneuern. Die alten Schweizer bewahrten die Freiheit von jeher, wählten den Schutz und Schirm des Kaiſers freiwillig; ſie haben einen Freibrief vom Kaiſer. Da auch der Freiſte nicht herrenlos iſt, ſondern ein Oberhaupt ſeyn muß, ein höchſter Richter, der Recht ſpricht, gönnten ſie dieſe Ehre dem Kaiſer, der ſich den Herrn der Deutſchen und Welſchen Lande nennt. Ihre Pflicht iſt nur, das Reich ſchützen zu helfen; daheim wollen ſie nach altem Brauch und Geſetz ſich ſelbſt regieren, der Väter Spruch eingedenk: wenn uns Recht verſagt wird vom Reich, können wir in unſern Bergen auch des Reichs entbehren.

Der Adel ſteht zwiſchen den Vögten und dem Volk in der Mitte. Wie das Volk einig, iſt der Adel mit ſich in Zwieſpalt, indem er es theils mit den Vögten, theils mit dem Volke hält. Der edle Freiherr von Attinghauſen, der alte Bannerherr iſt auf Seiten des Volks, aber ſein Neffe Ulrich von Rudenz auf Seiten der Vögte. Der alte Freiherr liebt das Volk und ehrt die alten Sitten, weshalb auch Stauffacher Raths mit ihm pflegte. Er empfindet es ſchmerzlich, daß ſein Neffe mit Verachtung auf den Landmann herabblickt, und abtrünnig auf Seiten der

Landesfeinde ſich befindet. Der alte Attinghauſen iſt frei von aller Standeseiferſucht und Ehrſucht, von aller Ruhm- und Herrſchſucht, ſein Pathos iſt die Einheit ſeines Standes mit dem Volk; er mag keinen Adel, welcher nicht das Volk als den Stamm liebt, woraus auch er entſproſſen iſt. Die edle Neigung der Vaterlandsliebe geht ihm über alles, er ſpricht zu Rudenz mahnend:

„— O lerne fühlen, welches Stamms du biſt!
Das Haupt zu heißen eines freien Volks,
Dieß ſey dein Stolz, deß Adels rühme dich.
Die angebornen Bande knüpfe feſt,
Ans Vaterland, ans theure ſchließ dich an,
Das halte feſt mit deinem ganzen Herzen!"

Er ſegnet ſterbend den Bund der Landleute, und er ſchaut in die Zukunft, daß das Volk und die Freiheit ſiegen werde.

Rudenz dagegen iſt ehr- und ruhmſüchtig, er will ſich den Ruhm jenſeits der Berge holen; aber dieſe Begierde feſſelt ihn nicht allein an des Kaiſers Dienſt, ſondern auch die Liebe, die das Mittel wird, daß er dem Herrendienſt entſagt und ſich wieder dem Vaterlande zuwendet. Bertha von Bruneck, die er liebt, wirft ihm ſein Unrecht vor, daß er es mit den Fremden und nicht mit dem Volke halte, ſie nennt ihn den naturvergeßnen Sohn der Schweiz, der von Liebe und Treue rede, aber ſeiner nächſten Pflicht, die er gegen das Vaterland habe, untreu werde. Dieſer Vorwurf, ihm von der Liebe gemacht, ändert ſeine Geſinnung; ſein Ehrgeiz war nur ſeine Liebe, er liebte auch ſtets das Vaterland; das Edle in ihm war nie ganz erſtickt, die Liebe erweckte es wieder. Bertha macht es zur Bedingung ihrer Liebe, daß er ſein Volk be-

ſchützen ſoll, wie's Natur und Ritterpflicht von ihm fordern. Rudenz ſpricht darauf mit Heldenkühnheit gegen die Tyrannen für ſein Vaterland und kämpft mit dem Volke für die Befreiung deſſelben durch die Liebe.

Gertrud und Hedwig, die Eheweiber Stauffacher's und Tell's, ſind keine Frauen, die für Ideale ſchwärmen, ſondern ihre Empfindungen ſind ſubſtanziell, allgemein geiſtig beſtimmt. Wie Bertha in ihrem Rudenz die ſubſtanzielle Geſinnung und Liebe zum Vaterlande liebt und dieſe zur Bedingung ihrer ſubjectiven Neigung macht, ſo liebt Gertrud in ihrem Manne zugleich den Volkshelden und treibt ihn, ſich mit gleichgeſinnten Männern zu des Vaterlandes Wohl zu berathen. Gertrud's Herz wird vorzugsweiſe von der Liebe zum Vaterlande bewegt, für welches ſie im Nothfalle ſterben will, dagegen iſt Hedwig's Herz mehr von der Familienliebe erfüllt, die ſie dem Gemeindeweſen gegenüber geltend machen.

Von den Helden des Stücks ſagte man, daß ſie zu den Charakteren gehörten, die von einer unbeſtimmten Sehnſucht nach Thaten fortgetrieben würden und nur im Ringen und Streben ihre höchſte Befriedigung und den wahren Lebensgenuß fänden. Daher wäre es denn auch mehr dieſe kräftige Anſtrengung, als der dadurch beabſichtigte Zweck, was ihnen als das Höchſte gälte. Im Tell ſähen wir alle Eigenſchaften eines großen Mannes vereinigt, unmittelbar, ohne Hülfe der Erziehung und äußere Veranlaſſung. Er wäre ein einfacher Landmann und Alpenbewohner, der nach weiter nichts ſtrebe und harmlos dahinlebe. Wir entdeckten aber bald in ihm einen tiefdenkenden, ernſten Mann, der nach Thätigkeit verlange, aber durch Klugheit im Schwanken gehalten

werde; ein wohlwollendes, großmüthiges Herz, welchem Hochmuth und Furcht gleich fremd wären. Grade dieſer friſche Anſtrich des Landmannes, dieſe anſpruchsloſe Biederkeit mache die große Schönheit in Tell's Charakter aus. Alles ſey bei ihm natürlich, er ſpreche wenig von Freiheit, weil er ſtets im Genuß der Freiheit geweſen und weil er in ſich die Kraft fühle, ſie ſtets vertheidigen zu können. Seine Gründe, warum er Geßlern vernichten wolle, wären von dem ewigen Naturtrieb entlehnt; weil ſonſt Weib und Kinder zu Grunde gerichtet wären. Ihn beſchäftige die Politik nicht, er empfinde die Tyrannei nur, wenn ſie ſeinen Hausfrieden ſtöre; wenn ſie aber dieſen erreiche, ſtoße er ſie mit kräftigem Arme zurück und ziehe ſie vor ſeinen eigenen Richterſtuhl, ohne ſich dazu an die Verſchwornen anzuſchließen. Er ſey immer kurz in Worten, aber mächtig, feurig und entſchloſſen, wenn der Augenblick ſeine Hülfe fordere. Er ſelbſt ſey der Verſchwörung fremd, welche Geßler's Uebermuth und Tyrannei hervorgerufen, er ſey der Held der Verſchwörung, aber nicht ihr Urheber. Er lebte unabhängig, wie die Gemſe auf den Felſen, ohne über das Recht nachzudenken, welchem er dieſe Freiheit verdankte. Dieſe einfache Würde im Charakter Tell's wäre nun zwar der Idee nach richtig, von welcher der Dichter bei Behandlung des Stoffes ausgegangen, dürfte aber mit der Individualität eines Haupthelden, von dem wir mehr hervorſtechende Größe und leidenſchaftliche Stärke erwarteten, nicht ganz zu vereinigen ſeyn. Tell's Gattin, aber vorzüglich ſein Sohn, wären unübertrefflich gezeichnet. Unter den vielen Landleuten wären vorzüglich Werner, Stauffacher und Melchthal beſtimmt und feſt charakteriſirt, weniger ſcharf Walther Fürſt. Die einfache

Sprache und Denkweiſe der Hirten würde durch Geßler, Rudenz und Attinghauſen contraſtirt, wenngleich das Hauptintereſſe auf dem letztern ruhte, einem ſchwachen, dem Tode nahen Greiſe, welcher, begeiſtert für die Freiheit, mit prophetiſchen Reden in die beſſere Welt dahin ſcheide.

Am Stücke ſelbſt lobte man, daß alles ſo einfach und der Natur gemäß ſey, ferner ausgeſchmückt, geläutert und veredelt, ohne daß die Schilderung dadurch an Treue verliere; daß der Dichter bei ſeiner Vorliebe für das Sententiöſe, daſſelbe hier faſt ganz bei Seite gelaſſen habe. Eine friſche, geſunde Luft wehe uns daraus an, wir befinden uns mitten unter biedern, harmloſen Landleuten, die ihre gewöhnliche Denkweiſe nicht verleugnen, die angeſtammten, auf ſie übertragenen Rechte ihrer Väter heilig halten, und kühne Herzen und ſtarke Arme haben, ſie zu ſchützen. Es habe dieſe Darſtellung wahrer Menſchlichkeit, dieſe in alten Sprüchwörtern und praktiſchen Klugheitsregeln verſinnlichte Weisheit, dieſe in der ruhigen, anſpruchsloſen Erfüllung der niedrigſten Pflichten entfaltete Größe, etwas ganz beſonders Anziehendes. — Die Geſchicklichkeit, ſagt Carlyle, womit die Begebenheiten in dieſem Stücke verflochten ſind, entſpricht der Wahrheit in der Charakterzeichnung vollkommen. Die erſten Ereigniſſe des Schweizeriſchen Freiheitskrieges, wie ſie Tſchudi und Johannes Müller erzählen, ſind in Schiller's Wilhelm Tell bis auf die kleinſten Einzelnheiten aufbewahrt. Berge und Bewohner, Verſchwörung und That, alles ſteht uns in ſeiner wahren Geſtalt vor Augen, alles von dem milden Sonnenſchein dichteriſcher Phantaſie beleuchtet. Geßler's Tyrannei und das Elend, worein ſie das Land verſetzte,

die Erbitterung und zugleich der beharrliche Muth des Volks, die Charaktere deſſelben und die ſeiner Anführer, ihre Anſtrengungen und der endliche Erfolg, halten uns in beſtändiger Spannung. Dieß Stück iſt ſo reich an Handlung, als die Braut von Meſſina arm daran iſt. Schiller's Tell, ſagt die Staël, iſt mit lebhaften und glänzenden Farben ausgemalt, die unſre Einbildungskraft in die pittoreske Gegend verſetzen, wo der ehrwürdige Bund des Rütli vor ſich ging. Die erſten Verſe, die an das Alpenhorn erinnern, die Wolken, die die Gebirge in zwei Hälften theilen und die Erde der Thäler von der, die dem Himmel näher liegt, von den Bergſpitzen trennen; die Gemſenjäger, die ihrem leichten Raube über die Abgründe nachſetzen; dieß Hirten- und Kriegerleben zugleich, welches mit der Natur im Kampfe, mit dem Menſchen in Frieden iſt: alles flößt für die Schweiz ein lebendiges Intereſſe ein, und die Einheit der Handlung in dieſer Tragödie liegt in der Kunſt, die Nation ſelbſt zu einer dramatiſchen Perſon gemacht zu haben. Wir ſähen, bemerkte Carlyle, wie die Göttin der Freiheit zuerſt in der neuen Welt herniederſtiege und ihre Fahne zuerſt auf jenem Felſengipfel flatterte. Die Schweizer ſtänden gleichſam vor unſern Augen, wir erblickten ſie im Beſitz ihrer Freiheit bis auf die kleinſten Umſtände in aller ihrer Einfalt und ungeheuchelten Größe. Wir ſähen die ſchmuckloſe Größe der Natur. Neben uns glühten im Strahle der ſüdlichen Sonne die Sennen und grünen Thäler, das Schreckhorn, die Jungfrau und andere Bergſpitzen mit ihren Schneelavinen und ihren Schlöſſern von Eis, und unter ihnen wohnte ein Geſchlecht tüchtiger Landleute, die heroiſch wären, ohne aus dem ihnen angewieſe-

nen Kreiſe herauszutreten, und poetiſch, ohne deshalb der Natur zu entſagen. Weniger umfaſſend und ehrgeizig, als Wallenſtein, minder ätheriſch, als die Jungfrau, trage dies Werk das Gepräge der Natur und Wahrheit in einem hohen Grade.

Manches wurde aber auch getadelt. Das Selbſtgeſpräch Tell's, ſagte man, wäre zu lang und mit fremdartigen Ideen überfüllt. Die Empfindungen und Gefühle des ſchwergereizten Vaters drängten ſich in dieſem Augenblicke, erregten indeß ein dunkles Gefühl von der Unrechtlichkeit ſeiner That, über welche er ſich vor ſich ſelbſt zu entſchuldigen ſuchte. Die Staël nennt dagegen das Selbſtgeſpräch Tell's unvergleichlich, ihm ſchaudere vor dem Morde, gleichwohl ſey er keinen Augenblick unſchlüſſig, ob er ein Recht dazu habe oder nicht. Der erſte Act, bemerkte man, wäre von großem Intereſſe, dieſer ſowohl als der dritte, gehörten zu den ſchönſten, der dritte enthalte die Haupthandlung der Geſchichte und des Stücks, aber das Intereſſe nähme ſchon im vierten Acte mit dem Tode Geßler's ab. Hiermit, ſagt die Staël, ſolle das Stück enden, wie Maria Stuart mit ihrem Tode; aber in beiden Stücken habe es Schillern gefallen, eine Art von Zuſatz oder Erklärung anzuhängen, die nach vollendeter Hauptcataſtrophe die Aufmerkſamkeit unmöglich feſſeln könne. In Maria Stuart laſſe er nochmals die Eliſabeth auftreten, und mache uns zum Zeugen ihrer Unruhe und ihres Schmerzes, eine poetiſche Gerechtigkeit, die vorausgeſetzt, nicht dargeſtellt werden müſſe. Der Zuſchauer ertrage es nicht, die Eliſabeth anzuhören, nachdem er Mariens letzte Augenblicke geſehen. Ebenſo laſſe er in Wilhelm Tell Parricida auftreten, welcher als Mönch verkleidet in Tell's

Wohnung um ein Obdach flehe, nachdem mit dem vierten Act das Hauptintereſſe ſchon befriedigt ſey. Die Handlung Tell's ſey vollbracht und die Entwickelung einer politiſchen Begebenheit, wie die Ermordung des Kaiſers Albrecht durch ſeinen Neffen, könne nach dem bereits Vorgefallenen nur wenig Antheil erregen. Auch der fünfte Act, die Vertreibung der Unterdrücker und den endlichen Triumph der Schweizer enthaltend, bringe keinen ſo lebendigen Eindruck hervor. Ferner greife die Liebe zwiſchen Rudenz und Bertha, obwohl ſie ſchön ſey, und als Epiſode gelungen, doch nicht lebendig und wirkſam in das Ganze ein. In der zweiten Hälfte des fünften Actes trete Joh. Parricida auf; die Scene zwiſchen ihm und Tell und deſſen Familie, an und für ſich meiſterhaft durchgeführt, könne aber aus zweifachen Gründen keinen bedeutenden Effect machen. Das Intereſſe an einem Drama müſſe nothwendig immer ſteigen; möge das Stück immerhin die Befreiung der Schweizer darſtellen ſollen, die Handlung ſey und bleibe doch Geßler's unmenſchliche Behandlung Tell's und der Tod des Wüthrichs, womit eben der vierte Act ſchließe. Dann aber ſey es immer bedenklich, einen Charakter, für den wir uns intereſſiren ſollen, erſt im fünften Acte auftreten zu laſſen. Joh. Parricida's Name und That würden früherhin nur beiläufig erwähnt, ſein perſönliches Erſcheinen wäre aber dadurch weder vorbereitet noch nothwendig gemacht. Es wäre kein Zweifel, der Dichter habe durch Parricida's Mord an des Kaiſers Majeſtät die That des Schweizers noch erhöhen wollen. Denn ſo natürlich ſie in Tell's Lage wäre, ſo leicht ſie entſchuldigt werden könnte, ſo würde ſie ſich doch nie zu einer freien Heldenthat aus Pflichtgefühl erheben können; Tell's

Perſönlichkeit träte zu deutlich dabei hervor, es wäre doch weniger ſein Haß gegen den Unterdrücker des Landes, als ſein empörtes, ſchwer gereiztes Vatergefühl, was ihn zu ſeiner That triebe. Parricida bildete ſich ein, beide hätten dieſelbe Handlung begangen, aber Tell ſtieße ihn mit Abſcheu von ſich und bewieſe ihm, wie verſchieden beider Thaten Beweggründe wären. Der Gedanke, beide Männer im Gegenſatze aufzuſtellen, wäre richtig und ſinnreich, gleichwohl wäre dieſer Contraſt auf der Bühne ohne Wirkung. In den Geſprächen Göthe's mit Eckermann gab dieſer ſeine Verwunderung darüber zu erkennen, wie Schiller den Fehler habe machen können, ſeinen Helden durch das unedle Benehmen gegen den flüchtigen Herzog von Schwaben ſo herabſinken zu laſſen, indem er über dieſen ein hartes Gericht halte, während er ſich mit ſeiner eigenen That brüſte. Es iſt kaum begreiflich, ſagte Göthe, allein Schiller war dem Einfluſſe von Frauen unterworfen, wie Andre auch, und wenn er in dieſem Falle ſo fehlen konnte, ſo geſchah es mehr aus ſolchen Einwirkungen, als aus ſeiner eigenen Natur. — Zuletzt wurde im Wilhelm Tell noch Einheit des Intereſſes und der Handlung vermißt: die Begebenheiten liefen nicht auf ein und daſſelbe Ziel hinaus. Zwiſchen Tell's Unternehmen und dem der Männer auf dem Rütli wäre wenig oder gar kein Zuſammenhang. Dieſer Mangel wäre jedoch von der gemeinen Darſtellung eines hiſtoriſchen Gegenſtandes unzertrennlich, die aber durch ein höheres Intereſſe, einen umfaſſenderen Gang und endlich durch eine ſtrenggeſchichtliche Charakterzeichnung mehr als erſetzt würde.

Im Ganzen ſcheint ſich die Kritik mehr mit Wil-

helm Tell als mit den übrigen Stücken unſeres Dichters befreundet zu haben. Bei Manchen iſt der Grund, daß der Dichter ſich hier ſtrenger an die Geſchichte halte. Meines Erachtens, ſagt A. W. von Schlegel, iſt Wilhelm Tell von allen Schiller'ſchen Werken das vortrefflichſte. Hier iſt Schiller ganz zur Poeſie der Geſchichte zurückgekehrt; die Behandlung iſt treu, herzlich und bei Schiller's Unbekanntſchaft mit der Schweizeriſchen Natur und Landesſitte von bewundernswürdiger örtlicher Wahrheit. Es iſt wahr, daß er hierin an Joh. Müller's ſprechendem Gemälde eine herrliche Vorarbeit hatte. Selbſt die allerneueſte Kritik, die oft ſo ungerecht gegen Schiller iſt, weil ſie nicht die Kraft hat, ſich in ſeine Werke zu vertiefen und einſeitig an der Abſtraction des Ideals von der Wirklichkeit feſthält, muß doch geſtehen, daß Wilhelm Tell genüge und befriedige. Der Grund, warum er genügen ſoll, iſt, daß das Allgemeine zufällig im Wilhelm Tell zuſammenfalle. Es hat ſich aber aus der Entwicklung der Schiller'ſchen Poeſie bisher ergeben, daß dieſe Einheit des Allgemeinen und Beſondern bei unſerm Dichter nichts weniger als zufällig iſt. Man bemerkte, daß wie Marquis Poſa die Rechte der Menſchheit, die Jungfrau von Orleans die Rechte der Völker, Wilhelm Tell die Rechte des Einzelnen vertrete. Aber die Rechte des Einzelnen im Wilhelm Tell ſind ebenſo ſehr allgemein menſchlich und volksthümlich. Der Einzelne iſt nur in Einheit mit dem Allgemeinen wahrhaft berechtigt. Man ſagte auch, daß Wallenſtein und Tell mit einer dunkeln Nationalſympathie ergriffen wären und unter allen Schillerſchen Stücken deshalb die größte Wirkung gehabt hätten. Ferner ſoll unſer Dichter ſeit Wallenſtein ſeine Schöpfungen ein bischen

über einen Leiſten behandelt haben. Schwerlich kann dies Urtheil einen andern Grund für ſich anführen, als daß jene Stücke ſo ſchnell auf einander gefolgt ſind. Wir haben ſie dagegen in ſteter Entwicklung nach ihrem Inhalt und Vorwurf begriffen, kennen gelernt.

Schiller machte, wie auf Wallenſtein und die Jungfrau von Orleans, ebenfalls ein Gedicht auf Wilhelm Tell. Es iſt ein Gelegenheitsgedicht mit Bezug auf die damaligen Zeitereigniſſe, und diente zur Begleitung eines Exemplars des Stücks, welches der Dichter an den damaligen Kurfürſten Erzkanzler überſandte:

„Wenn rohe Kräfte feindlich ſich entzweien,
Und blinde Wuth des Feindes Flamme ſchürt;
Wenn ſich im Kampfe tobender Parteien
Die Stimme der Gerechtigkeit verliert;
Wenn alle Laſter ſchamlos ſich befreien,
Wenn freche Willkühr an das Heil'ge rührt,
Den Anker löſt, an dem die Staaten hängen:
— Da iſt kein Stoff zu freudigen Geſängen.“

„Doch wenn das Volk, das fromm die Heerden weidet,
Sich ſelbſt genug, nicht fremden Guts begehrt,
Den Zwang abwirft, den es unwürdig leidet,
Doch ſelbſt im Zorn die Menſchlichkeit noch ehrt,
Im Glücke, ſelbſt im Siege ſich beſcheidet:
— Das iſt unſterblich und des Liedes werth.
Und ſolch ein Bild darf ich Dir freudig zeigen,
Du kennſt's, denn alles Große iſt Dein eigen.“

Wir ſehen im Wilhelm Tell, daß ein Volk unterdrückt wird, welches der Freiheit würdig, und ſchon im Beſitz und Genuß derſelben ihren Inhalt im öffentlichen und Familienleben, in Verfaſſung und Geſetz, in Sitte und

Herkommen entwickelt und ausgebildet hatte. Daß das Volk in ſeinen Rechten und Inſtitutionen, die es ſeine Freiheiten nennt, gekränkt wird, iſt gar des Kaiſers Wille nicht, denn der Wille des Fürſten iſt allgemein rechtlicher Wille, keine Willkür und Gewalt; aber die Vögte mißbrauchen das Kaiſerliche Anſehen und tyranniſiren das Volk, wozu ſie kein Recht haben. Ja ſie greifen die innerſte Wurzel der Nationalität und des Volkslebens, die Familie an und empören ſo die Natur wider ſich. Das Volk beſteht nämlich aus Familien, die allſeitig blutsverwandt ſind; die Familienbande ſind die natürlichen, unmittelbaren Bande des Lebens; die Familienliebe hält das Leben des Volks in der Weiſe der Empfindung und Pietät unmittelbar zuſammen. Die Rechte und Geſetze ſind ebenfalls ſolche Bande des Volkslebens, aber ſind ſchon mehr bewußter Natur; aus beiden entſteht die Sitte und Gewohnheit und alles das zuſammen macht den Geiſt des Volkes aus. Der Einzelne iſt mit dieſen Empfindungen, Sitten und Einrichtungen ſo ſehr verwachſen, daß er ſie als die allgemein geiſtige Einheit und Subſtanz unmittelbar empfindet. Jeder Menſch iſt Glied irgend einer Familie, gehört zu irgend einem Stande, gehört einem Volke an. Die Liebe zu alle dem concentrirt ſich in der Liebe zum Vaterlande. Kommt dieſes in Gefahr, ſo wird jeder Einzelne zugleich bedroht; es iſt daher ſittliche Pflicht, indem es die Freiheit und Selbſtſtändigkeit des Volkes gilt, daſſelbe mit Gut und Blut zu vertheidigen. So erhebt ſich das Schweizervolk, des Jochs der Kaiſerlichen Vögte müde; an ſeiner Spitze ſtehen Männer, die nichts für ſich wollen, welchen das Leben nichts werth iſt, wenn die ſittliche Subſtanz ihres Lebens untergehen ſoll. Ein Sinn lebt in Al-

len, der Sinn für die Selbſtſtändigkeit und Freiheit des Volks; alle anderen Intereſſen ſchweigen. Tell rächt nicht ſich allein, er rächt die Familie und das Volk, er iſt der einzige von all' den Helden bisher, der im Kampfe für die Freiheit nicht untergeht. Wo keine Schuld iſt, da iſt auch kein Tod. Tell lebt und lebt frei, das Volk bleibt im Genuſſe der Freiheit, welche es ſich erkämpft hat.

Wir ſehen aus dem Verlauf der Schillerſchen Stücke, daß der Gegenſatz von Ideal und Wirklichkeit in den verſchiedenſten Modificationen durch alle hindurch geht und im Tell ſich endlich aufhebt. Das Ideal bleibt der Wirklichkeit nicht entgegengeſetzt, ſondern verwirklicht ſich. Man kann Wilhelm Tell daher als das Stück des aufgelöſten Gegenſatzes von Ideal und Wirklichkeit der übrigen Stücke anſehen. In den Räubern war der Gegenſatz von Ideal und Wirklichkeit ganz abſtract und darum auch die Einheit mit der Wirklichkeit, welche zuletzt das Reſultat war. Die Einheit war keine erfüllte, wirkliche Einheit des Lebens, ſondern die abſtracte des Todes. Im Wilhelm Tell iſt die Einheit mit der Welt und ihrer Wirklichkeit erreicht; was in den Räubern ſeyn ſoll, iſt hier wirklich vorhanden. In Kabale und Liebe war der Stand mit ſich ſelbſt in Zwieſpalt. Jeder Stand, der Bürger- und der Adelſtand ſtrebte auf Koſten des Allgemeinen über ſich hinaus, aber die Stände gingen an der Wirklichkeit zu Grunde. Im Wilhelm Tell iſt kein Streben der Stände mehr, ſondern dieſe erkennen ſich gegenſeitig zu Schutz und Trutz an. Im Fiesko kam das Streben des Standes nach Herrſchaft des Staats mit der Wirklichkeit noch mehr in Colliſion. Die Schuld, mit der Freiheit das Entgegengeſetzte zu wollen,

führte ebenfalls den Tod herbei. Im Wilhelm Tell ſind die Stände von der Liebe zum Allgemeinen durchdrungen, von demſelben Gefühle der Vaterlandsliebe beſeelt. Anſtatt die ſittliche Subſtanz ihres Lebens ſelbſtſüchtig zu ihrem beſonderen Intereſſe zu machen, vertheidigen ſie dieſelbe gegen alle Herrſchſucht. Erſt wenn in einem republicaniſchen Staate kein ſelbſtſüchtiges Streben mehr iſt, darf man dieſe Form des Staates in ſich für vollendet halten. Im Fiesko war ſchon der Staat als Ideal und Wirklichkeit in der Form politiſcher Freiheit und tyranniſcher Gewalt mit ſich entzweit. Im Don Karlos wurde dieſer Gegenſatz politiſch-religiös, er war nicht mehr ein Gegenſatz des Volks, ſondern der Nationen und Völker, der Welt ſelbſt. Die Helden gingen zwar noch in der Wirklichkeit unter, aber dieſe war ſchon mit ſich ſelbſt im Widerſpruch. Im Wilhelm Tell iſt dieſer Widerſpruch nicht, die Wirklichkeit iſt unmittelbar die Macht über alles, was ſich gegen ſie auflehnt. Schon in den frühern Stücken riß die Wirklichkeit die Familie in den Widerſtreit mit hinein, welche im Wallenſtein als Schuld und Schickſal erſchien. Der Feldherr war gegen den großen Weltenkampf indifferent und gleichgültig. Tell ſcheint auch gegen den Bund gleichgültig, aber iſt nicht gleichgültig dagegen; er verräth den Kaiſer nicht, wie Wallenſtein, ſondern hat Ehrfurcht vor der Majeſtät. Bisher zogen die einzelnen Helden und Heere das Intereſſe auf ſich. In Maria Stuart machte ſich mit dem Sieg des Proteſtantismus, mit der Berathung und Oeffentlichkeit im Staat aber ſchon das Volk geltend. Die königlichen Schweſtern waren an der Spitze des Volks mit ſich entzweit, und empfanden dieſe Entzweiung als ein Schickſal; die handelnden Perſonen wa-

ren aber noch immer Helden und Heldinnen, die nicht unmittelbar dem Volke angehörten. In der Jungfrau von Orleans war derſelbe Widerſtreit, doch ging die jungfräuliche Heldin unmittelbar ſchon aus dem Volke hervor. Der Zwieſpalt der königlichen Familie und des Volks war ebenfalls ihr Pathos. Aber die natürliche Empfindung der Liebe wurde ihr zum Geheimniß und zur Schuld mitten in der Oeffentlichkeit des Lebens. In Maria Stuart und der Jungfrau von Orleans wurde zwar das natürliche Selbſt und Ideal durch den Glauben überwunden und zum Geiſt der Wahrheit befreit, es war aber nicht in natürlicher Empfindung und ſubſtanzieller Geſinnung unmittelbar eins, ſondern in dieſen Beſtimmungen entgegengeſetzt. Dadurch wurde der Gegenſatz von Ideal und Wirklichkeit immer mehr das Schickſal ſeiner ſelbſt. In der Braut von Meſſina nahm das Volk ſchon im Chor an der Handlung Theil, die Familienentzweiung ſteigerte ſich mit der Schuld und dem Schickſal aufs Höchſte. Aber der Fatalismus des Geheimniſſes hob ſich tragiſch auf, womit auch die Schuld und das Schickſal in der Oeffentlichkeit des Lebens zu nichte wurde. In Wilhelm Tell tritt das Volk öffentlich und ſelbſtſtändig handelnd hervor. Melchthal ſagt zu Attinghauſen: Alles iſt bereit und das Geheimniß wohl bewahrt, obwohl viel Hunderte es theilen. Das Geheimniß iſt öffentlich und es findet keine Schuld und kein Schickſal mehr ſtatt. Tell iſt Meiſter über das Schickſal, er beſiegt es; der Vogt ſagt zu ihm: dein Leben iſt verwirkt; ich kann dich tödten, und ſieh, ich lege gnädig deine Schuld in deine eigne kampfgeübte Hand. Der kann nicht klagen über harten Spruch, den man zum Meiſter ſeines Schickſals macht.

Tell überwindet den Tod und das Schickſal ohne Schuld, während das Schickſal die früheren Helden der Schuld wegen zermalmte.

So zeigt ſich denn der Gegenſatz von Ideal und Wirklichkeit im Wilhelm Tell allſeitig aufgelöſt. Das natürliche Selbſt und Ideal mit ſeiner abſtracten Freiheit ging in der Entwicklung und Bewegung der Schillerſchen Stücke an der Nothwendigkeit und Wirklichkeit ſo lange fortwährend unter, bis es zuletzt unmittelbar mit dieſer zuſammenfällt. Erſt war es der Wirklichkeit abſtract entgegengeſetzt, das Extrem gegen ſie; im Don Karlos ließ es ſchon von dieſer Abſtraction ab, es wurde ſelbſt die Möglichkeit, ſich verwirklichen zu können. Damit hörte immermehr die Abſtraction der Nothwendigkeit gegen die Freiheit und das Ideal auf. Es wurde ein Moment der Wirklichkeit ſelbſt, das zwar mit ſeiner Subſtanz vielfach in Colliſion kam, aber in dieſe, als in ſeine Einheit und ſeinen Grund zurückging. Die Einheit von Ideal und Wirklichkeit, welche Einheit der Geiſt iſt, wurde endlich dadurch erreicht, daß ſich das natürliche Selbſt zuletzt unmittelbar ſubſtanziell zeigte. Die Freiheit des Geiſtes iſt keine Freiheit des bloßen Subjectes und Selbſtes im Gegenſatz gegen das Leben und die Welt, ſondern des Selbſtes in Einheit mit derſelben. Indem der Geiſt ſich durch die Auflöſung des Gegenſatzes von Ideal und Wirklichkeit Daſein giebt, beweiſt er ſich als die Macht dieſes Gegenſatzes und damit als die Macht der ganzen Bewegung und Auflöſung ſelbſt. Er hebt die Abſtraction der Freiheit auf, indem er die wahre Freiheit, die er ſelbſt iſt, verwirklicht. Im Wilhelm Tell iſt der Geiſt wirklich frei.

Das Ziel der ganzen Entwicklung und Bewegung iſt alſo der Geiſt, als die Einheit des Individuellen und Subſtanziellen, der Freiheit und Nothwendigkeit, die Göthe und Schiller ſelbſt als das Höchſte der Kunſt theoretiſch erkennen und geltend machen. Was unſer Dichter von der Kunſt fordert, daß im Individuellen das Subſtanzielle und Allgemeine erſcheinen ſoll, nämlich die individuelle Empfindung zugleich ſubſtanzielle Geſinnung, der Geiſt und ſeine Freiheit mit der Welt und Wirklichkeit in Einheit ſeyn ſoll, finden wir im Wilhelm Tell auch poetiſch geſtaltet. Unmittelbar kommt der Dichter zu dieſer Einheit nicht; erſt war der Geiſt als natürliches Selbſt mit der Welt in Conflict und der Wirklichkeit entgegengeſetzt; er gewinnt erſt die Einheit dadurch, daß er den Unterſchied und Gegenſatz gegen die Welt ſich durch ſich ſelbſt aufheben läßt. Indem ſo der Geiſt durch die Auflöſung ſeines Gegenſatzes gegen die Welt zur Einheit mit der Welt gelangt, iſt die Einheit wirklich erfüllte Einheit. Es iſt der Weg des Geiſtes und ſeiner Freiheit ſelbſt, den er poetiſch, und zwar tragiſch ſich ſelbſt erkennend, zurücklegt.

Im Wilhelm Tell nimmt der Kampf um die Freiheit ein Ende, denn das Ziel der Wirklichkeit des Geiſtes und der Freiheit iſt erreicht. Damit hat die Schillerſche Poeſie ihren Schlußpunkt gewonnen. Ihr Pathos, die Verwirklichung der Freiheit in allen Geſtalten des Lebens hat ſich allſeitig herausgeboren, als ſubjective, perſönliche Freiheit, als objective, politiſche der Staaten und Völker, als die abſolute Freiheit der Welt ſelbſt, als Glaubens- Denk- und Gewiſſensfreiheit. Der Kampf und Sieg iſt vollbracht und der Genuß der Freiheit

im praktiſchen Leben iſt im Wilhelm Tell der ſüße Lohn. Wahrlich, der Dichter der Freiheit hat ſeine hohe Aufgabe, den Cyclus der Freiheit des Geiſtes poetiſch geſtaltet zu haben, herrlich gelöſt; er ſtarb bald darauf. —

Berichtigungen.

S. 127 Z. 13 von oben ſtatt: geknüpft hat, muß es heißen: geknüpft fühlt.
S. 165 Z. 8 von unten ſtatt: vertrügt, muß es heißen: verträgt
S. 168 Z. 8 von unten, ſtatt: wenn es ſich der erſtern rückſichtslos hingibt mit der letztern in Widerſtreit, lies: wenn es ſich der letztern rückſichtslos hingiebt, mit der erſtern in Widerſtreit.
S. 233 Z. 6 von oben ſtatt ! lies :
S. 252 Z. 4 von oben ſtatt e lies ,
S. 256 Z. 1 von unten ſtatt: Griechen, lies Gerichte.
S. 258 Z. 1 von unten ſtatt: Ferne, lies Ferner.
S. 259 Z. 8 von oben ſtatt: Sonnen, lies Sinnen.
S. 296 Z. 2 von unten ſtatt: erwacht, lies erwächſt.
S. 299 Z. 15 von unten ſtatt: machen, lies zu machen ſucht.

Druck von B. G. Teubner in Leipzig.

In

61424307