



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.

Friedrich Schiller

als

Mensch, Geschichtschreiber, Denker
und Dichter.

Ein gedrängter Kommentar

zu

Schiller's sämtlichen Werken

von

Karl Grün.

Leipzig:

F. A. Brockhaus.

1844.

923

S n h a l t.

Seite

Einleitung.

Kritik sämmtlicher beachtungswerther Standpunkte der Kritik über Schiller	1
--	---

Erster Theil.

Schiller als Mensch und in seinem Verhältnisse zur Religion	39
Erstes Kapitel. Schiller's Biographie bis zum Antritt der Jenaer Professur	44
Zweites Kapitel. Von der Jenaer Professur bis zum „Wallenstein“	70
Drittes Kapitel. Vom Wallenstein bis zu Schiller's Tode	90
Viertes Kapitel. Schiller in seinem Verhältnisse zur Re- ligion	111

Zweiter Theil.

Schiller als Geschichtschreiber und Politiker . . .	133
Fünftes Kapitel. Allgemeiner Standpunkt der Schiller'schen Geschichtschreibung und „Geschichte des Abfalls der vereinigten Niederlande“	135
Sechstes Kapitel. Kleinere historische Schriften . . .	146
Siebentes Kapitel. „Geschichte des dreißigjährigen Krieges“ und „Denkwürdigkeiten des Marschalls von Vieilleville“ . . .	159
Achstes Kapitel. Schiller als Politiker. Politischer Standpunkt der klassischen deutschen Literatur	170
Neuntes Kapitel. Schiller als Politiker (Schluß) . .	181

Dritter Theil.

Schiller als Denker und Kritiker	203
Dehntes Kapitel. Die Kantische Philosophie	205
Elftes Kapitel. Philosophische Anfänge Schiller's . .	221
Zwölftes Kapitel. Nähere Vermittlung mit Kant . .	248
Dreizehntes Kapitel. Ueberwindung Kant's	280
Vierzehntes Kapitel. Ueberwindung Kant's (Schluß) .	304
Fünfzehntes Kapitel. Schiller als Kritiker. Die Kritik im Allgemeinen und Schiller's Leistungen bis zur Zeit seiner kritischen Reife	336
Sechzehntes Kapitel. Schiller als Kritiker. Die kritische Reife	338

Vierter Theil.

Schiller als Dichter	393
Siebzehntes Kapitel. Schiller als Dichter im Allgemeinen	395
Schiller als Epiker	411
Achtzehntes Kapitel. Die Epik im Allgemeinen. Schiller's Kleinere Erzählungen und der Roman: „der Geisterseher“	413
Neunzehntes Kapitel. Romanzen und Balladen . .	435
Schiller als Lyriker und Epigrammatiker .	463
Zwanzigstes Kapitel. Schiller als Lyriker im Allgemeinen. Erstlinge, namentlich die „Anthologie“ auf 1782	465
Ein und zwanzigstes Kapitel. Von der „Anthologie“ bis zu den „Künstlern“	507
Zwei und zwanzigstes Kapitel. Die lyrische Produktion der Jahre 1795 und 1796	536
Drei und zwanzigstes Kapitel. Die lyrische Produktion der Jahre 1795 und 1796, so wie die objektiven Gedichte — 1799	561
Vier und zwanzigstes Kapitel. Letztes lyrisches Stadium. Vom „Wallenstein“ bis zu Schiller's Tode . . .	581
Fünf und zwanzigstes Kapitel. Schiller als Epigrammatiker und Xenienbdichter	598
Schiller als Dramatiker	625
Sechs und zwanzigstes Kapitel. Die Räuber . . .	627
Sieben und zwanzigstes Kapitel. Fiesko	636

Acht und zwanzigstes Kapitel. Rabale und Liebe . .	Seite 646
Neun und zwanzigstes Kapitel. Don Karlos . . .	656
Dreißigstes Kapitel. Die Periode ächter dramatischer Produktion	670
Ein und dreißigstes Kapitel. Wallenstein ./. . .	683
Zwei und dreißigstes Kapitel. Maria Stuart . . .	705
Drei und dreißigstes Kapitel. Die Jungfrau von Orleans	717
Vier und dreißigstes Kapitel. Die Braut von Messina	736
Fünf und dreißigstes Kapitel. Wilhelm Tell . . .	754
Sechs und dreißigstes Kapitel. Schluß	774

Fünfzehntes Kapitel.

Schiller als Kritiker.

Die Kritik im Allgemeinen und Schiller's Leistungen bis zur Zeit der kritischen Reife.

Wir enthielten uns bei Besprechung von Schiller's am Meisten praktischer Arbeit, nämlich der „über naive und sentimentalische Dichtung“, absichtlich des Eingehens auf die von ihm besonders rezensirten Dichter und Schriftsteller, weil wir diese Spezialitäten mit den frühern kritischen Erörterungen des Dichters in Zusammenhang bringen wollten. Wenn die vorigen Kapitel dieses Theiles Schiller'n als Aesthetiker im Allgemeinen, sodann als Philosoph des Lebens und als Aufsteller von Lebensregeln zeigten, so blieb immer noch übrig zu erfahren, wie er jene allgemeinen Prinzipien auf einzelne Kunstwerke, seien sie poetischer Gattung oder der bildenden Kunst angehörig, anwendete. Wir handeln also noch von Schiller dem Kritiker.

Dieser Abschnitt vermag um so interessanter zu sein, als grade durch Schiller und Göthe die Kritik zu einer selbständigen wissenschaftlichen Gattung geworden ist, welche

auf festen Prinzipien ruhend, heutzutage dahin gekommen ist, nicht mehr bloß den Anschein des Beliebigen und der etwaigen Meinung zu haben, sondern allgemeine Gültigkeit und Nothwendigkeit in ihren Urtheilssprüchen zu besitzen. Das Ideal und die Norm der wahren Kunstkritik besteht nämlich darin, daß der Kritiker zuvörderst die Haupt- und Grundidee eines Kunstwerkes aus dessen bunter und mannigfaltiger Wirklichkeit herauszufondern, dann aber die Krystallisation dieser Idee bis in die einzelnsten Einzelheiten des Werkes nachzuweisen vermag. Bei dieser Arbeit ist dann zunächst zu erörtern, ob die Idee des Ganzen wirklich ästhetischen Gehalt habe, oder nicht, zweitens, ob der materielle Stoff zur Verwirklichung dieser Idee passend oder unpassend gewählt sei; drittens ob die Form, Das, was wir die Krystallisation der Idee im Stoffe nannten, richtig angewandt oder ob und wo im Einzelnen Fehler gegen diese Krystallisation begangen seien. Daß bei einem solchen Standpunkte, namentlich der poetischen Kritik, ein tiefes Begreifen der Poesie überhaupt, ihres generischen Unterschiedes in der antiken und neuen Bildung, sodann ihres eigenthümlichen Werdens in dem schaffenden Subjekte, als nothwendige Bedingung vorausgesetzt werde, versteht sich von selbst, und grade hier muß die selbstgenügsamste Spekulation bekennen, daß es ihr ohne Schiller's und Goethe's Entwicklung, namentlich ohne Beider gegenseitige Förderung und Wechselmittheilung, rein unmöglich sein würde, zu der Stufe gelangt zu sein, auf der sie heute steht und von der aus sie alle kritischen Standpunkte der andern Völker bei Weitem überseht. Nichts ist daher für die

moderne Kritik von größerem Einflusse gewesen als der „Briefwechsel zwischen Schiller und Göthe“, weil in ihm auf dem Wege harmloser epistolarischer Besprechung die Geheimnisse der poetischen Empfängniß, des Verhältnisses von Stoff und Form sowol an sich, als auch in den besondern poetischen Gattungen, namentlich im Epos und im Drama, allererst aufgedeckt worden sind, weil hier das Wesen der Dichtung in den Tiefen des schaffenden Dichters und in seiner Zutageförderung belauscht und in bestimmter, wenn auch meist harmloser Art und Weise, umschrieben wurde.

Schiller, der in Göthe den eigentlichen Normaldichter erblickte, schreibt an den letztern: „In Ihnen trennen sich Reflexion und Produktion. Sie sind wirklich, so lange Sie arbeiten, im Dunkeln, und das Licht ist blos in Ihnen; und wenn Sie anfangen zu reflektiren, so tritt das innere Licht von Ihnen heraus und bestrahlt die Gegenstände Ihnen und Andern.“ Anderswo schreibt er an Göthe: „Der Dichter fängt nur mit dem Bewußtlosen an, ja er hat sich glücklich zu schätzen, wenn er durch das klarste Bewußtsein seiner Operationen nur so weit kommt, um die erste dunkle Totalidee seines Werkes in der vollendeten Arbeit ungeschwächt wieder zu finden. Ohne eine solche dunkle, aber mächtige Totalidee, die allem Technischen vorangeht, kann kein poetisches Werk entstehen, und die Poesie, dünkt mir, besteht eben darin, jenes Bewußtlose aussprechen und mittheilen zu können, d. h. es in's Objekt überzutragen. Der Nichtpoet kann so gut als der Dichter von einer poetischen Idee gerührt sein, aber er kann sie in kein Objekt legen, er kann sie

nicht mit einem Anspruch auf Nothwendigkeit darlegen. Ebenso kann der Nichtpoet so gut als der Dichter ein Produkt mit Bewußtsein und Nothwendigkeit hervorbringen; aber ein solches Werk fängt nicht mit dem Bewußtlosen an und endigt nicht in demselben. Es bleibt nur ein Werk der Besonnenheit. Das Bewußtlose mit dem Besonnenen macht den poetischen Künstler aus.“ Göthe schreibt, beinahe ganz in demselben Sinne, nur etwas mehr zum Bewußtlosen neigend: „Ich glaube, daß Alles, was das Genie als Genie thut, unbewußt geschehe. Der Mensch von Genie kann auch verständig handeln, nach gepflogener Ueberlegung, aus Ueberlegung; das geschieht aber Alles nur so nebenher. Kein Werk des Genies kann durch Reflexion und ihre nächsten Folgen verbessert, von seinen Fehlern befreit werden, aber das Genie kann sich durch Reflexion und That nach und nach bergestalt hinaufheben, daß es endlich musterhafte Werke hervorbringt.“

Wenn mithin der ächte Dichter rein intuitiv wirkt, wenn in ihm nur der Totalmensch walten darf, dessen Organ die Einbildungskraft ist, so begreift sich die Forderung, die man an den guten Kritiker macht, von selbst. Auch er muß diese Totalität der Menschennatur wenigstens fassen und begreifen, wenn er auch nicht nöthig hat, sie in dem Grade zu besitzen, wie der Dichter selbst, und daneben muß ihm die Fähigkeit inwohnen, vermöge der Reflexion die vom Dichter nie so abstrakt gedachte Grundidee des Werkes aus dem Total der poetischen Arbeit herauszufinden und sodann den im Dichter wieder nur konkret und mit Einem Male stattfindenden Prozeß der

Gestaltung und Ausführung zu konstruiren, das Wunder in des Dichters Seele philosophisch zu erklären, sein geheimes Wachsen und Werden mit dem Ohre des Verstandes zu belauschen und die Rechtfertigung, die man vom Dichter selbst nie verlangt, vorzunehmen. Dieses Letztere natürlich nur in dem Falle, wo es sich von wirklicher Poesie handelt; ist von einer Abart oder von Fehlern in einem sonst guten Werke die Rede, so muß das Warum und Wieso dieser falschen Genesis mit derselben Nothwendigkeit gezeigt werden, wie dort die Rechtfertigung der ächten Entstehung. Schiller hat daher, an Göthe schreibend, ganz recht, wenn er vom Kritiker außer dem Verstande auch die Einbildungskraft und Das, was man Gemüth nennt, fordert. Wenn er aber die ganze Kritik, als auf dem Zeugniß der Empfindung ruhend und als einer nur subjektiven Sanction bedürftig, darstellt, so ist das unrichtig und beruht auf einer Einmischung des dichterischen Wesens in's kritische. Auch schrieb Schiller dies zu einer Zeit, wo er der Spekulation müde, sehr wenig mehr auf diese, desto mehr aber auf die Empirie hielt und, der Schelling'schen Kunstphilosophie gegenüber, an Schüz schrieb, die Kunst habe durch die Spekulation nichts gewonnen — „vestigia terrent.“

Bedenkt man nun, wie stark immer in Schiller dem Dichter das Bewußtsein, die Besonnenheit vor dem Bewußtlosen den Vorrang behielt, so begreift man, wie sehr grade unser Dichter zum Kritiker geschaffen war, namentlich da ihm auch die Geheimnisse ächter Poesie wohl bekannt waren und in Göthe's Werken auf eine so lichte und bewunderungswürdige Weise verständlich

wurden. Ein kurzer Ueberblick, am Besten in chronologischer Folge, der kritischen Aussprüche Schiller's wird uns seine Bedeutung als Kritiker am Besten klar machen; nur muß sich natürlich hier so gut, wie in der Entwicklung seiner philosophischen Ansichten im Allgemeinen, ein Werden und Wachsen vom Unvollkommenen zum Vollkommenen zeigen, von subjektiv-genialen Einfällen an bis zum hohen, klaren Bewußtsein über Göthe's Meisterwerke, den „Wilhelm Meister“, „Hermann und Dorothea“, „Iphigenia“ und den „Faust“. In der Zeit seiner unvollkommenen Kritik war er um so weniger Dichter, als er Kritiker zu sein vermochte; seine kritische Reise fällt mit seiner poetischen Reise zusammen und liefert jenes denkwürdige Beispiel von dichterischer Intuition und kritischer Unterscheidung, wie es weder vor ihm noch nach ihm jemals existirt hat.

Schiller war nicht sobald Dichter, als er auch den kritischen Szepter schwang und zwar ganz auf die wilde, bacchantische Weise, mit der er dem Dienste Apollo's huldigte. Im Jahre 1780 waren die Räuber verfaßt. 1781 erschien sein erster Musenalmanach unter dem Titel: „Anthologie für das Jahr 1782“ mit der „Zueignung an meinen Prinzipal den Tod“ und der Einleitung aus „Tobolsko 2. Februar“. Schiller war mit dem Poetaster G. F. Stäudlin, dem Bruder des Theologen, zerfallen und wollte nun dessen Musenalmanach „Zermalmen“ nach Scharffenstein's Ausdruck. Die Donnerkeile, welche er in der Einleitung gegen diese schwäbischen Spagen schleuderte, waren in der That ganz unverhältnißmäßig. Wenn auch die Anthologie aus Tobolsko, meint Schiller, nicht

nach dem Geschmack der lederhaften Europäer wäre, so bliebe ihr doch „mindestens das Verdienst, Hand in Hand mit ihren Kamerabinnen im weit entlegenen Deutschland dem ausröchelnden Geschmack den Genickfang geben zu helfen.“ Von der Poesie der Stäublinianer heißt es: „Wenn Eure Homere im Schläfe reden und Eure Herkules Mücken mit ihren Keulen erschlagen — wenn Jeder, der seinen bezahlten Schmerz in Leichenalexandrinern auszutropfen versteht, das für eine Vokation auf den Helikon auslegt — wird man uns Nordländern verdanken, mitunter auch in den Leierklang der Musen zu klimpern? Eure Matadore wollen Silbergeld gemünzt haben, wenn sie ihr Brustbild auf elendes Messing prägten.“

Die Rezension, welche über den wirklich erschienenen „schwäbischen Musenalmanach“ erfolgte und im „Württembergischen Repertorium der Literatur“, einer Vierteljahrschrift, welche Schiller mit Abel und Petersen herausgab, gedruckt wurde, war ganz in diesem frivol groben Style verfaßt: Musenalmanache seien entweder die Freistatt angehender schüchternen Schriftsteller, die hinter der Tapete Ruf oder Abschreckung vom Publikum erwarteten, die dann aber auch der letztern Gehorsam leisten müßten; oder es sei ein unflätiger Kanal, der die Indigestionen der Musen durch die Nasen des Publikums flöße; oder es sei ein Geschenk für's schöne Geschlecht, das aber auch durch blaue, grüne, rothe, violette Seifenblasen ersetzt werden könne. Der Herausgeber Stäublin wage in seinem nordischen Klima den Versuch, ob nicht die herrliche Pflanze des Genius auch hier gedeihe. Vor allen Stücken müsse aber der Gärtner die

Ananas von keinem — Holzapfeln erwarten. Schiller selbst hatte ein Gedicht „Laura“ in der Zeit der Freundschaft mit Stäublin zu dem Almanache gegeben und lobte sich jetzt selbst in Gemeinschaft mit den Herrn Thill, Stäublin, Reinhard, Konz . . . g D und Armbruster; im Uebrigen aber lacht er über den Almanach, als über Etwas, das Epoche machen sollte im Vaterland, wie dies das Titeltupfer symbolisch darzustellen beliebe. In der Rezension einer Uebersetzung des Lustspiels „Nanine“, von Voltaire durch Pffr. heißt es: „Der Uebersetzer ist ein Kameralist und findet sich also verpflichtet, den vaterländischen Handelsmann mit Makulatur zu versehen.“ Von den „Kasualgedichten eines Württembergers“ sagt Schiller: „Schade, daß der Verfasser sein herrliches Talent an den unfruchtbaren Stoff der Hochzeiten und Alltagsleichen verschwendet; wir hätten aus seiner Feder einen guten komischen Roman zu erwarten. Sein Wis ist munter und treffend. . . Weniger glücklich ist der Verfasser in Elegien; wo er tragisch sein will, wird er oft gothisch und burlesk, prosaisch, wo er erhaben sein will.“ Schiller schließt mit der kulturhistorischen Frage: „Warum unterdrücken unsere bessern Köpfe so oft ihr glücklichstes Talent, mit dessen Hülfe vielleicht ein Ausländer Wundergeschrei machte? Ist es schwäbische Blödigkeit? Ist es Zwang ihrer Lage?“

Aus der Besprechung „Vermischter deutscher und französischer Poesien“ heben wir den Satz heraus: „Gute französische Poesien wird kein Deutscher verachten, es müßte denn einer von den eingebildeten handfesten Pa-

trioten sein, der den Geschmack seines Vaterlandes mit dem Dreschprügel rettet."

Auch die eigne „Anthologie“ wird vorgenommen und die Zänkerei mit Stäublin auf beiden Seiten läppisch befunden. „Das Buch wird dem Tod zugeschrieben und der Autor verräth sich, daß er ein Arzt ist.“ Schiller hebt nun seine eignen Gedichte allerdings ziemlich vortheilhaft heraus, das Gedicht an Rousseau, die Elegie auf einen Jüngling, an die Sonne, an Gott, Größe der Welt, in einer Bataille, die Freundschaft, Fluch eines Eifersüchtigen, die schlimmen Monarchen, die Kindesmörderin, den Triumph der Liebe, an mein Läubchen, an Minna, Morgenphantasie, den Unterschied, an Fanny, an den Frühling, den wirthschaftlichen Tod, an den Galgen zu schreiben, Spinoza, die Alten und Neuen; wünscht, daß Deutschland mit keiner schlechtern Sammlung heimgesucht werden möchte, und fürchtet nur, der in ihr herrschende Ton möchte zu eigen, zu tief und zu männlich sein, als daß er unsern zuckersüßen Schwägern und Schwägerinnen behagen könnte. Doch ist es bewundernswürdig, wie er in der Kritik über seinem eignen Standpunkte steht und vollkommen treffend sich selbst zuruft: „Möchten sich doch unsre jungen Dichter überzeugen, daß Ueberspannung nicht Stärke, daß Verlegung des Geschmacks und des Wohlstandes nicht Kühnheit und Originalität, daß Phantasie (Phantasterei) nicht Empfindung und eine hochtrabende Ruhmredigkeit der

Talisman nicht sei, von welchem die Pfeile der Kritik splitternd zurückprallen; möchten sie zu den alten Griechen und Römern wieder in die Schule gehn" u.

Die erste eigentlich bedeutende Kritik ist die in demselben „Repertorium“ zuerst erschienene Selbstkritik der „Räuber“, worin er sich dem Text der Theaterausgabe anschloß. An den Ausspruch Rousseau's über Plutarch anknüpfend, daß er erhabene Verbrecher zum Vorwurf seiner Schilderung wählte, rechtfertigt Schiller seinen Karl Moor dadurch, daß er sagt, der Dichter habe in diesem verbrecherischen Charakter etliche Pinselstriche von Menschlichkeit und Erhabenheit angebracht, sein Unglück verfühne mit seiner Schuld, endlich liebe er, er sei somit ein ästhetischer Gegenstand. Franz dagegen wird stark angefochten, weil wir keine Motivirung eines solchen Verderbens in diesem Jünglinge gewahrten; die Leichtigkeit empöre uns, womit diese abscheuliche Philosophie ihn zu seinen Werken bewege. Doch stimme dieser Charakter, der so sehr mit der menschlichen Natur mißstimme, mit sich selbst überein, der Dichter, der einmal den Menschen überhüpft hätte, habe Alles gethan, was er thun konnte. Bei der Schilderung Amaliens, die als das einzige Frauenzimmer im Stücke die Repräsentation ihres ganzen Geschlechts sein mußte, habe uns der Dichter etwas Außerordentliches zukommen lassen wollen und uns um das Natürliche gebracht. Denn er sei glücklich in vollen saturirten Empfindungen, aber in keinem Mittelweg zu gebrauchen; in diesem weiblichen Geschöpfe vermisten wir, unbeachtet all' der schönen

Empfindungen, all' der liebenswürdigen Schwärmerei das — Mädchen. Amalia handele nicht, so wie das ganze Stück in der Mitte erlahme. „Ich habe mehr als die Hälfte des Stücks gelesen und weiß nicht, was das Mädchen will, oder was der Dichter mit dem Mädchen gewollt hat, ahne auch nicht, was etwa mit ihr geschehen könnte; kein zukünftiges Schicksal ist angekündet oder vorbereitet und zudem läßt ihr Geliebter bis zur letzten Zeile — des dritten Aktes kein halbes Wörtchen von ihr fallen. Dieses ist schlechterdings die tödtliche Seite des ganzen Stücks, wobei der Dichter ganz unter dem Mittelmäßigen geblieben ist.“

Mit dem alten Moor ist der Rezensent unzufrieden, er findet ihn klagend und kindisch, statt zärtlich und schwach. Es höre ein Grad von Hochachtung dazu, um uns für den Beleidigten zu interessiren, der Alte sei aber mehr Betschwester als Christ. Dann hätte auch sein Ende wenigstens im vierten Akte stattfinden müssen. „Doch der Dichter ist ja auch Arzt und wird ihm schon Diät vorgeschrieben haben.“ Die Sprache wünscht der Kritiker gleicher gehalten, hier sei sie lyrisch und episch, dort gar metaphysisch, an einem dritten Orte biblisch, an einem vierten platt. Franz sollte durchaus anders sprechen. Das Mädchen hat ihm zu viel im Klopstock gelesen. Die poetischen Verblümungen werden getadelt und endlich wird gedroht: „Wenn sich der Dichter im nächsten Drama nicht bessere, werde man ihn zur Ode verweisen.“

Zum Schlusse kommt die Anspielung auf den Arzt zum dritten Male: „So gewiß ich sein Werk verstehe,

so muß er starke Dosen in Emetizis eben so lieben, als in Aesthetizis, und ich möchte ihm lieber zehn Pferde als meine Frau zur Kur übergeben."

Wir bewundern in dieser Selbstkritik eben so sehr das Richtige des Tadel's, als die Leichtigkeit und Freiheit, mit der der Dichter von sich selbst spricht. Der Kritiker steht hier offenbar höher als der Dichter und mußte bei Schiller's einseitigem Bildungsgange höher stehen. Sein Kampf zwischen Subjektivität und Objektivität läßt sich mithin von dieser Seite als ein Kampf des Kritikers mit dem Dichter darstellen.

In der Ankündigung der „Rheinischen Thalia“, die in Mannheim herausgegeben wurde, kommt Schiller in noch schärfern Ausdrücken auf die Räuber zurück; er nennt sie eine „Geburt, die der naturwidrige Beischlaf der Subordination und des Genius in die Welt setzte;“ der Verfasser habe sich „angemaßt, Menschen zu schildern, zwei Jahre vorher, ehe ihm noch einer begegnete."

Die in der „Rheinischen Thalia“ 1785 stehende Vorrede zu „Don Karlos“ ist ein Bekenntniß Dessen, was Schiller von der Kritik verlangte. Der Dichter, sagt er, müsse zuweilen aus seinen Illusionen heraustreten, seine Phantasie müsse von ihrem Gegenstande erkalten, und fremde Empfindung seine eigne zurechtweisen. Geschmackvolle, fühlende Freunde seien nöthig, die über seine Schöpfungen wachten und das neugeborne Kind seines Genius mit liebevoller Sorgsamkeit warteten und pflegten. Indem er nun die Schriftsteller seines Vaterlandes auffordert, ihm, dem Schüler und Freunde, die Hand zu reichen, um ihn zu ihrer Gemeinschaft emporzuziehen,

fügt er dennoch selbstbewußt hinzu: „Das Urtheil der Welt über diese Fragmente (bekanntlich erschien der Don Karlos in solchen zuerst), es falle aus, wie es wolle, wird mich nie in Verlegenheit setzen; denn es ist meine letzte Instanz nicht, die Nachwelt ist meine Richterin.“ Vor der Nachwelt zu bestehen, dazu könne aber die mitlebende Kritik dem Dichter behülflich sein. „Findet der Kenner schon diese erste Anlage krank, vermißt er schon hier die Gesundheit, die lebendige Kraft, die ihr Dauer versicherte, so wandre die ganze Skizze zum Feuer.“ — Vortrefflich ist darauf bemerkt, wie der Stoff des „Don Karlos“ zwar Erschütterung mit sich bringe, wie aber die Rührung nur Werk des Dichters seyn könne. „Wenn dieses Trauerspiel schmelzen soll, so muß es, wie mich dünkt, durch die Situation und den Charakter König Philipp's geschehen.“ — Leider müssen wir hier der Anlage unseres Werkes nach Dinge referiren, die erst nach Lesung des letzten Theiles ihren vollständigen Werth erhalten. Dort wird sich zeigen, wie richtig diese Bemerkung Schiller's war! — „Mein Stück fällt zusammen, sobald man ein Ungeheuer in Philipp II. findet, und doch hoffe ich der Geschichte treu zu bleiben.“ Nach Wieland's Rath habe er den Don Karlos in Jamben geschrieben; aber in reimlosen, denn den Reim halte er für einen unnatürlichen Luxus des französischen Trauerspiels, für einen trostlosen Behelf jener Sprache.

Im Herbst 1786 war der „Don Karlos“ beendet; die mannigfachen Anfechtungen, welche das Drama namentlich in Betreff der Person des Marquis Posa erleiden mußte, bewogen den Dichter, zwei Jahre nachher

die „Briefe über den „Don Karlos“ zu schreiben, ein Meisterwerk von Apologetik und Antikritik, das bei Gelegenheit des „Don Karlos“ im dramatischen Theile erörtert und theilweise widerlegt werden muß. Hier nur so viel, daß dies trefflich stylisirte Stück im richtigsten und ebenmäßigsten Tone verfaßt ist, die Schärfe der Dialektik unter den Rosen gemüthlicher Darstellung verbirgt und den Verstand des Lesers, wenn er nicht argwöhnisch und prüfend zu Werke geht, leicht dahin führt, wohin ihn der Verfasser haben will.

1788 erschien in der „Allgemeinen Literaturzeitung“ Schiller's Rezension über Göthe's „Egmont“. Diese Kritik ist eine genaue Anwendung seiner damaligen Kunstansicht im Allgemeinen. Schiller wollte schlechterdings nur erhabene Charaktere zur Tragödie zulassen; wenn er es dem Dichter verzeihen konnte, von der historischen Wahrheit abzugehen, um einen Helden erhaben zu machen, so wollte er es ihm durchaus nicht nachsehen, wenn er das Erhabene der Geschichte in's Leichtsinrige herunterzöge. Deshalb tabelt denn auch Schiller am „Egmont“, daß Göthe statt eines Familienvaters mit neun Kindern, der blos deshalb nicht dem Rathe Draniens, die Flucht zu ergreifen, gefolgt sei, weil er mit diesem Schritte auch alle seine Güter der Konfiskation und seine an Bequemlichkeiten gewöhnte Familie dem Mangel ausgesetzt hätte, mit einem einzelstehenden Liebhaber gewöhnlicher Sorte vertauscht habe. Egmont im Trauerspiele habe nicht mehr so viel Größe und Ernst übrig, als unumgänglich erfordert werde, seinen Menschlichkeiten das höchste Interesse zu verschaffen. Solche Züge menschlicher Schwach-

heit zögen an in einem Heldengemälde, wo sie mit großen Handlungen in schöner Mischung zerflößen. Erschlaffen dürfe der Held nicht, eine relative Größe, einen gewissen Ernst verlangten wir mit Recht von ihm. Die Detailmalerei der Niederländischen Zustände des 17. Jahrhunderts findet Schiller dagegen vortrefflich, die Charaktere der Bürger, des Brüsseler, des Holländers, des Friesen, des Wohlhabenden und des Bettlers, des Zimmermeisters und des Schneiders ausgezeichnet. Und Schiller, der damals an der Geschichte der niederländischen Revolution arbeitete, war darin kompetent. Zum Schlusse nennt er die Erscheinung der Freiheit in Klärchens Gestalt einen *Salto mortale* in eine Opernwelt und gesteht, diesen sinnreichen Einfall gern entbehrt zu haben, um eine Empfindung ungestört zu genießen.

Dem letztern Tadel stimmen wir unbedingt bei, auch in etwa dem erstern; denn ein eigentlich tragischer Charakter bleibt Egmont nicht. Der Held wird offenbar zu viel bei Seite gesetzt und der Liebhaber, der Harmlose, der Mensch der Glückseligkeitstheorie in den Vordergrund gedrängt. Goethe's klassisches Gemälde in dramatischer Form, dessen Szenen auch nicht so lose aneinandergereiht sind, wie Schiller meint, bleibt stehen; Schiller hat es gewiß später in seiner eigenthümlichen Art besser gewürdigt und Egmont's Charakter nach der Schilderung des Freundes höher gestellt, als es in dieser Rezension geschieht; aber sicher ist, daß Goethe's lyrisches, individuelles Wesen grade im „Egmont“ stark hervorsticht und einen zwar eminenten Dichter zeigte, der indessen keinen vollständigen Beruf zur Bühne hatte.

Schiller war bei Weitem objektiver, historischer, dramatischer, und diese Rezension allein beweist es schon, wenn auch seine eignen Dramen verloren gegangen sein sollten.

Die berühmte und berüchtigte Rezension der „Bürger'schen Gedichte“ stand 1791 in der „Allgemeinen Literaturzeitung“ und war im Jahre vorher niedergeschrieben worden. Sie fällt also in die Zeit, in welcher Schiller den großartigen Reinigungsprozeß mit sich vornahm, sich durch ästhetische und philosophische Studien zu der idealen Höhe zu erheben, auf der ihm einzig der Dichter Kunst zu wehen schien. Von solch' hohem idealischem Standpunkte fiel ihm denn das Unkünstlerische, Platte in Bürger's Gedichten allzusehr auf, oder er vergaß wenigstens über diesen Mängeln, den tiefen, poetischen Fonds, das Bleibende in Bürger in das rechte Licht zu stellen. Die Kritik ist negativ, sie läßt bloß fallen; das Lob, das sie ausspricht, sieht wie erzwungen aus und als ob es nur zur Beschönigung des wegwerfenden Urtheils ausgesprochen wäre. Dies ist der Mangel der ganzen Rezension; nicht das Negative ist falsch, sondern das Positive fehlt. Göthe in seiner kurzen Drakelsprache hat ganz dasselbe über Bürger gesagt, nur läßt er mehr Anerkennung durchschimmern: „Bürger's Talent, schreibt er an Zelter, ist ein entschiedenes deutsches Talent, aber ohne Grund und ohne Geschmaç, so platt wie sein Publikum. Schiller hielt ihm freilich den ideell geschliffenen Spiegel schroff entgegen, und in diesem Sinne kann man sich Bürger's annehmen; indessen

konnte Schiller dergleichen Gemeinheiten unmöglich neben sich leiden, da er etwas Anderes wollte, was er auch erreicht hat."

Schiller verlangte von der Poesie die Wirkung, den Totalmenschen wieder herzustellen. Aus noch so divergirenden Bahnen mußte sich nach ihm der Geist bei der Dichtkunst wieder zurecht finden und in ihrem verjüngenden Lichte der Erstarrung eines frühzeitigen Alters entgegengehen. Begeisterung allein ist nicht genug, sagt er, man fordert die Begeisterung eines gebildeten Geistes. Des Dichters Individualität muß zur reinsten, herrlichsten Menschheit hinaufgeläutert werden, ehe er es unternehmen darf, die Vortrefflichen zu rühren. Auch der populäre, der Volksfänger, als welchen sich Bürger in der Vorrede zum ersten Theil angekündigt hatte, ist von dieser Forderung nicht freizusprechen. Denn der Volksdichter soll den ungeheuern Abstand zwischen dem großen Haufen und der gebildeten Klasse durch die Größe seiner Kunst aufheben, der Kunst nichts von ihrer Würde vergeben und sich doch an den Kinderverstand des Volkes anschmiegen. Zu dieser ungeheuern Aufgabe gibt es als Mittel: glückliche Wahl des Stoffes mit höchster Simplizität zu verbinden. Der Popularität darf auf diese Weise nichts von der höhern Schönheit aufgeopfert werden. Diesem Ideale komme Bürger nicht nach, wie an vielen einzelnen Gedichten ersichtlich sei. — Die Spitze der Kritik, die man freilich nur dem reinen, hochsittlichen Schiller verzeihen kann, ist der Schluß ad hominem, „daß der Geist, der sich in diesen Gedichten darstelle, kein ge-

reifter, kein vollendeter Geist sei, daß seinen Produkten nur deshalb die letzte Hand fehlen möchte, — weil sie ihm selbst fehle.“

Diese Lizenz geht über die Befugniß jeglicher Kritik hinaus und was aus solchem Rechte der Besprechung werden kann, hat uns die widerliche Kritik und Antikritik anno 1835 und 36 gezeigt. Die Person des Dichters muß unantastbar bleiben.

Die Idealisirkunst, die Kunst, das Lokale und Individuelle zum Allgemeinen zu erheben, wird schließlich Bürger'n vielfach abgesprochen. Seine Muse habe einen zu sinnlichen Charakter, seine äußere Darstellung nehme oft einen unmännlichen, kindischen Ton an; die neueren Gedichte, namentlich die an Molly, enthielten zu unidealisirte Empfindungen. Der Dichter verfare zu subjektiv, die Empfindung sei nicht allein sein Gegenstand, sondern auch sein Apollo. „So wie der Dichter bloß leidender Theil ist, muß seine Empfindung unausbleiblich von ihrer idealischen Allgemeinheit zu einer unvollkommenen Individualität herabsinken. Aus der sanftern und fernenden Erinnerung mag er dichten, und dann desto besser für ihn, je mehr er an sich erfahren hat, was er besingt, aber ja niemals unter der gegenwärtigen Herrschaft des Affekts, den er uns schön versinnlichen soll. Das Idealschöne wird schlechterdings nur durch eine Freiheit des Geistes, durch eine Selbstthätigkeit möglich, welche die Uebermacht der Leidenschaft aufhebt.“

Bürger antwortete auf diese Rezension pikirt, wie sich erwarten ließ, und focht die Autorität des Rezensenten an; Schlegel mischte sich in den Streit, man focht

nun Schiller's Gedichte an; Schiller antwortete in einer „Vertheidigung des Rezensenten“, daß das Publikum der Wieland, Göthe, Gessner, Lessing schwerlich glaube, die Reife und Ausbildung, welche von einem vortrefflichen Dichter gefordert worden sei, übersteige die Schranken der Menschheit; die gefühlvollen Lieder eines Denis, Göttingk, Hölty, Kleist, Klopstock, v. Salis strömten doch aus dem Schoße veredelter Menschheit, und kurz, daß es zu idealen Dichtungen erforderlich sei, daß der Dichter das Geschäft der Idealisirung zuerst an sich selbst vorgenommen hätte. Noch elf Jahre nach der Erscheinung seiner ersten Kritik bei Gelegenheit ihrer Aufnahme in die „kleinen prosaischen Schriften“, bemerkte Schiller, er könne auch noch jetzt seine Meinung nicht ändern, aber er würde sie mit bündigern Beweisen unterstützen; denn sein Gefühl sei richtiger gewesen als sein Raisonnement. Daran aber, daß man Schiller's idealen Standpunkt adoptirend, in die wirkliche Welt der Poeten herabsteigend, aufzuzeigen gesucht hätte, inwiefern in Bürger der ächte, wahre, ideale Dichter obwalte, und inwiefern er unter jenes Ideal herabsinke, daran hat Niemand in diesem Streite gedacht. Blieb der persönliche Bezug weg, so konnte der Schiller'sche Tadel, mit dem entgegengesetzten Lobe verbunden, selbst den empfindlichen Dichter nicht mehr kränken; wohl aber zu ernstester Besinnung bringen. Uebrigens wäre unserer Zeit eine Kritik mit der hohen Idealität des Standpunktes, wie Schiller ihn in sich trug, außerordentlich wohlthätig. Leider wäscht bei uns eine Hand die andere, oder sie fragt sie!

In's Jahr 1792 fallen die beiden kritischen Beleuchtungen der „Merkwürdigen Rechtsfälle nach Pitaval“ und der „Geschichte des Maltheserordens nach Vertot“, beide in Form von Vorreden abgefaßt. Die Vorrede zur „Geschichte des Maltheserordens“ ist geschichtsphilosophisch von Bedeutung und wurde schon bei Schiller dem Geschichtschreiber berührt, insofern es sich darin vom Begriffe des Mittelalters handelte; daher nur über die Vorrede zu den „Rechtsfällen“ hier einige Worte.

Schiller findet ganz nach seiner Aesthetik das Interesse der Masse an der Literatur in dem allgemeinen Hange der Menschen zu leidenschaftlichen und verwickelten Situationen begründet, Eigenschaften, woran es den schlechtesten Produkten am Wenigsten fehle, welche Neigung daher von mittelmäßigen Skribenten und gewinnfüchtigen Verlegern dazu gemißbraucht werde, ihre schlechte Waare, wär's auch auf Kosten aller Volkskultur und Sittlichkeit, in Umlauf zu bringen. Daher entstanden die geistlosen, geschmack- und sittenverderbenden Romane, dramatisirte Geschichten, sogenannte Schriften für Damen und dergleichen, welche den besten Schatz der Lesebibliotheken ausmachten und den kleinen Rest gesunder Grundsätze, den unsre Theaterdichter noch verschonten, vollends zu Grunde richteten. (Gerwinus sagt: So wenig ändern sich die Zeiten!) Es sei daher schon viel gewonnen, wenn bessere Schriftsteller sich herabließen, ein unterhaltendes Buch zu schreiben, worin man die Unterhaltung ohne ihre schädlichen Folgen erzweckte, nebenbei noch den Samen nützlicher Kenntnisse austreute und das

Nachdenken des Lesers auf würdigere Gegenstände richtete. Von diesem Standpunkte aus empfiehlt Schiller die Sammlung gerichtlicher Fälle, welche den Menschen in den verwickeltsten Lagen zeigen, die Erwartung spannen und deren Auflösung der Divinationsgabe des Lesers eine angenehme Beschäftigung gebe, kurz, die sich trotz der historischen Wahrheit oft bis zum Roman erheben. Dieser wichtige Gewinn für Menschenkenntnis und Menschenbehandlung werde endlich noch durch viele durch die Individualität des Falles klar werdende Rechtskenntnisse erhöht.

Die berühmte Rezension der „Matthisson'schen Gedichte“ erschien 1794 in der „Allgemeinen Literaturzeitung“, nachdem Schiller vorher in Stuttgart die ansprechende Bekanntschaft dieses Naturdichters gemacht und, wie Hoffmeister sehr gut bemerkt, durch einen Stuttgarter Freund über Landschaftsmalerei aufgeklärt worden war. Diese Rezension verfällt ganz in den entgegengesetzten Fehler dessen, den wir in der Kritik über Bürger rügten. Dort pflanzte der Dichter das hohe Ideal auf und ließ den Dichter unter solchem Maßstabe fallen; hier wird vom Ideale nachgelassen und der Dichter gerechtfertigt. Dort basirte sich der Tadel auf das Fehlende und keine Entschuldigung fand Gehör; hier wird das Exzeptionelle gewissermaßen zur Regel gemacht und das eigentliche Ideal der Poesie, unter dem Matthisson eben so weit, wo nicht weiter zurückblieb, als Bürger, hinter dem seinigen zurückgesetzt. Schiller hat also ein doppeltes Unrecht begangen, das ihm hier wie dort streng nachgewiesen werden muß, weil eine Autorität und eine

Schärfe der Darstellung, wie die feinige, um so größeren Schaden anrichten können, wenn sie einmal im Unrechte sind. Uebrigens hat sowol die fernere Entwicklung der Kritik, als die Vox populi des dilettirenden Publikums, den übertriebenen Tadel, wie das einseitige Lob, längst wieder gut gemacht.

Die Quelle zu Weidern ist in Schiller's sittlicher Natur aufzusuchen und eine Stelle in der Matthisson'schen Kritik, die wir gleich hier zur Orientirung mittheilen, führt uns direkt auf den Ursprung. Bürger's idealer Mensch stand dem immerfort an sich feilenden und bessernden Schiller nicht hoch genug und er unterließ es, manche vortreffliche Seiten des Dichters gehörig hervorzuheben oder ihrer auch nur Erwähnung zu thun; Matthisson's Sittlichkeit muthete ihn wohlthuend an und er trachtete, dessen poetische Unzulänglichkeit philosophisch zu rechtfertigen. Von Matthisson heißt es am Schlusse der Rezension: „Ein vertrauter Umgang mit der Natur und mit klassischen Mustern hat seinen Geist genährt, seinen Geschmack gereinigt, seine sittliche Grazie bewahrt; eine geläuterte heitere Menschlichkeit beseelt seine Dichtungen, und rein, wie sie auf der spiegelnden Fläche des Wassers liegen, malen sich die schönen Naturbilder in der ruhigen Klarheit seines Geistes. Durchgängig bemerkt man in den Produkten des Dichters eine Wahl, eine Züchtigung, eine Strenge des Dichters gegen sich selbst, ein nie ermüdendes Bestreben nach einem Maximum von Schönheit.“ Ja, in dem Schlusssatz, nachdem er den Dichter aufgefordert hatte, zu seinen Landschaften nun auch Figuren zu erfinden und handelnde

Menschheit zu schaffen, wird der Rezensent in seiner Eingenommenheit für den verschwommenen Matthiffon fast komisch: „So schön es ist, wenn der Besieger des Python den furchtbaren Bogen mit der Leyer vertauscht, so einen großen Anblick gibt es, wenn ein Achill im Kreise thessalischer Jungfrauen sich zum Helden aufrichtet.“ So wie sich hier die Emphase eine Blöße gibt, so mangelhaft ist die vorhergehende, anscheinend sehr wissenschaftliche Erörterung selbst, die sich übrigens streng an Kant anschließt.

Anerkannt wird, die Griechen hätten der Landschaftsmalerei nicht viel nachgefragt, heutzutage selbst sei noch Streit, ob man sie als wahre Kunst gelten lassen solle. Auch von der Landschaftsdichtung sei bei den Alten nicht viel zu verspüren. Den Neuern von Plinius an, sei es vorbehalten gewesen, die unbeseelte Natur für sich selbst zur Heldin der Schilderung und den Menschen bloß zum Figuranten in derselben zu machen, und so die Kunst, welche bis dahin bloß auf Menschheit und Menschenähnlichkeit beschränkt gewesen sei, mit einer neuen Provinz zu bereichern. Daß die unbeseelte Natur nun und nimmer zur Heldin der poetischen Schilderung gemacht werden könne, wird sich aus dem Folgenden ergeben.

Da es bloß auf die Behandlungsweise und nie auf den Stoff in der Kunst ankomme, so müsse das einzige Hinderniß an einer landschaftlichen Poesie darin zu suchen sein, daß man landschaftliche Gegenstände nicht so behandeln könne, wie es der Charakter der schönen Kunst erfordere. Da die schöne Kunst mit der angenehmen Charakter der Freiheit theile, so müsse es die Noth-

wendigkeit sein, welche das Hinderniß hervorbringe. Wenn Poesie die Kunst sei, uns durch einen freien Effekt unserer produktiven Einbildungskraft in bestimmte Empfindungen zu versetzen, so müsse der Dichter zuerst unsere Einbildungskraft frei spielen und selbst handeln lassen und zweitens müsse er eine bestimmte (nothwendige) Empfindung erregen. Der Dichter erreiche diese scheinbar einander widersprechenden Anforderungen dadurch, daß er seinen Zweck durch Natur erreiche, die äußere Nothwendigkeit in eine innere verwandle und es möglich mache, die höchste Freiheit durch die höchste Bestimmtheit zu fesseln. Der Dichter halte sich also an die objektive Verknüpfung in den Erscheinungen, sondere von seinem Stoffe Alles sorgfältig ab, was bloß aus subjektiven und zufälligen Quellen hinzugekommen, unterwerfe sich dem Gesetz, nach welchem die Einbildungskraft in allen Subjekten sich richte, und sei dann versichert, daß die Imagination aller Andern in ihrer Freiheit mit dem Gange zusammenstimmen werde, den er ihr vorschreibt. Trotz dem ferner, daß unsere Empfindungen von zufälligen Einflüssen abhängig sind, muß der Dichter unsern Empfindungszustand bestimmen. Das kann er nur, insofern er die Empfindungen nicht unserm spezifisch verschiedenen Selbst, sondern der Gattung in uns abfordert, und deshalb muß er das Individuum zuvor in sich ausgelöscht und zur Gattung gesteigert haben. Wenn der Dichter als Mensch überhaupt empfindet, ist er gewiß, daß die ganze Gattung ihm nachempfinden werde. „Jeder individuelle Mensch ist grade um so viel weniger Mensch, als er individuell ist: jede Empfindungsweise ist grade um so viel weniger

nothwendig und rein menschlich, als sie einem bestimmten Subjekte eigenthümlich ist. (Hier ist der ideale Standpunkt, der Bürger'n richtete. Anstatt nun die Landschaftspoese ebenfalls für nicht rein ideell zu erklären und trotzdem die Matthiſſon'sche Schilberei, insoweit als recht und billig ist, anzuerkennen, soll dieselbe gänzlich gerechtfertigt werden.)

In der Verknüpfung der Erscheinungen muß Nothwendigkeit herrschen, sonst hört der Dichter auf, Dichter zu sein. Die Alten hatten nur in dem äußern und innern Menschen jene Gesetzmäßigkeit entdeckt und daher die Landschaft fallen gelassen. Auch unserer Erfahrung zeigten die übrigen Naturwesen keine ähnliche Nothwendigkeit. (Warum nicht? Oken und Linne sind die glänzendste Widerlegung dieses Satzes.) Ueber dem Menschen gebe es kein Objekt für die Kunst, nur für die Wissenschaft, unter dem Menschen kein Objekt für die schöne Kunst, obgleich für die angenehme.

Vollkommen richtig wird hierauf gesagt, in dem Naturbezirke des Landschaftsdichters verliere sich die Bestimmtheit der Mischungen und Formen: nicht nur die Gestalten seien hier willkürlicher, auch in der Zusammensetzung spiele der Zufall eine dem Künstler lästige Rolle. Stelle er uns also Gestalten und in einer bestimmten Ordnung vor, so bestimme er und nicht wir, indem keine objektive Regel vorhanden sei, in welcher die freie Phantasie des Zuschauers mit der Idee des Künstlers übereinstimme. Wolle also der Künstler die Freiheit retten, so könne er es nur dadurch bewerkstelligen, daß er auf Bestimmtheit, mithin auf wahre Schön-

heit Verzicht leiste. Nichtsdestoweniger, heißt es weiter, sei dies Gebiet für die schöne Kunst durchaus nicht verloren; bei aller anscheinenden Willkür der Formen, herrsche auch in dieser Region noch immer eine große Einheit und Gesetzmäßigkeit, und in derartigen Kompositionen könne immer noch eine gewisse Nothwendigkeit herrschen, wie es die Schattirung und Farbengebung in der malerischen Darstellung zeige. Dieses letzte Exempel ist richtig, beweist aber, wie alles Folgende, immer nur für die Landschaftsmalerei, wenig für die Landschaftsdichtung, insofern sie nicht an den übrigen gerechtfertigten Dichtungsarten partizipiren, sondern rein selbständig sein soll. Die Nothwendigkeit nämlich, welche der Künstler an der landschaftlichen Natur vermisse, liege nur innerhalb der menschlichen Natur, und in die höchste Schönheit müsse der erstere daher seinen Gegenstand hinüberspülen. Er müsse die landschaftliche Natur vermöge einer symbolischen Operation in die menschliche zu verwandeln suchen. Die unbeseelte Natur vermöge ein Symbol der menschlichen zu werden, entweder als Darstellung von Empfindungen oder als Darstellung von Ideen. Empfindungen würden der Form nach darstellbar in der Musik. Musikalisch knüffe daher Landschaftsmalerei und Landschaftspoesie auf uns wirken, wie wir ja auch von Farben eine Harmonie, einen Ton und sogar eine Modulation verlangten. Von dem Landschaftskünstler verlangten wir die Musik um so mehr, als wir von unsern übrigen Anforderungen etwas herunterlassen mußten. Die innern Bewegungen des Ge-

müthes würden in der Musik durch nothwendige und bestimmte äußere Bewegungen mittelst eines symbolischen Aktes dargestellt und so partizipirten die gemeinen Naturphänomene des Schalles und des Lichtes an der ästhetischen Natur des Menschen. — Das Wort aber, als das Werkzeug der Poesie, hat eine ganz verschiedene Bestimmung, eine innerlich geistige, es wird herabgesetzt, wenn wir es zur Malerei verwenden und nur zur Malerei verwenden; auch Musik soll das Wort nur in der Eurythmie wirken, welche eine der Anforderungen an die Poesie ist. Ein wahrer Dichter malt zwar und ist musikalisch; aber er darf nie bloß Maler und bloß musikalisch sein. Die symbolische Operation, die der Künstler mit Schall und Licht vornimmt, darf nie Endzweck des Dichters werden. Hoffmeister bemerkt sehr gut, in der Musik hörten wir Licht, Farben und Gestalten, in der Malerei sahen wir sie, was schon fälter (?) ließe, in der Landschaftspoesie hörten wir bloß von ihnen, insofern nicht der Dichter weniger die Natur, als seine eigne durch die Natur in ihm erregten Empfindungen darstelle. Dann aber allerdings ist er kein Landschaftsdichter mehr zu nennen, sondern ein lyrischer, dem die Landschaft Mittel zur Darstellung seines Innern gewährt.

Die landschaftliche Natur als Ausdruck von Ideen wird erzielt, indem die liebliche Harmonie der Gestalten, der Töne und des Lichts nicht allein den ästhetischen Sinn, sondern auch den moralischen befriedigen und in der schönen Haltung eines pittoresken oder musikalischen

Stüßs sich die noch schönere einer sittlich gestimmten Seele male. Der Landschaftsdichter soll nun darin einen Vortheil vor dem Maler und Musiker haben, daß er nicht bloß durch seine Form das Gemüth zu einer gewissen Empfindungsart und zur Aufnahme gewisser Ideen stamme, sondern auch noch einen Text unterlege und die Einbildungskraft durch den Inhalt unterstütze. Der Landschaftsdichter legt aber doch keinen andern Text unter als der Landschaftsmaler, nämlich die landschaftliche Natur, die hier in Farben und Gestalten, dort in Worten gemalt ist; die moralischen Ideen thun wir als freie Zuthat bei dem Einen, wie bei dem Andern hinzu. Und dann hat er den großen Nachtheil der Diskretion vor jenem voraus, indem der Landschaftsmaler kontinuierlich verfährt und uns Alles auf Einmal darstellt, was zum Bilde des Geistes dienen soll, wozu der Dichter eines mühsamen Nacheinanders bedarf. Wenn es daher unpoetisch ist, das Musikalische der Eurythmie zum Endziel der Poesie zu machen, so ist es eben so unpoetisch, die intuitive Darstellung der Materie in ein diskursives Erzählen auseinander zu zerren. Jede Kunst hat ihre Gränzen, innerhalb dieser ist ihre Bestimmung; gränzen auch die verschiedenen Künste aneinander, so liegt wenigstens das Wesen einer jeden nicht auf der Gränze selbst; und wenn das Streifen bis zur Gränze den wahren Künstler bezeichnet, wie denn Homer und Shakespeare malen, die Chöre des Sophokles musikalisch, Göthe's Gestalten plastisch sind, so liegt die hohe Würde der Kunst doch niemals einzig in Dem, was als erfreuliche

Zuthat oder auch als einzelnes Ingrediens ihrer Vollkommenheit bezeichnet werden kann, und Homer als bloßer poetischer Maler, Sophokles als bloßer Eurythmiker, Göthe als bloß in scharfen Umrissen Charaktere darstellend, wären eben so wenig Homer, Sophokles und Göthe, als Matthiſſon durch alle seine Malerei sich jemals diesen Heroen anschließen wird. Mag Matthiſſon wahr und anschaulich, musikalisch und geistreich sein, er ist immer nur ein Stück von einem Dichter, er ist ein Gränzdichter; es gehört zur Poesie, successiv die Natur zu schildern, sie in ihrer Bewegung zu schildern, da man poetisch den Landschaftsmaler in dem Intuitiven und der Ruhe der Natur nicht erreichen kann; allein diese Fähigkeit bildet allein noch keinen Dichter. Göthe hat hier ein entscheidendes Wort gesagt, das auch Matthiſſon hinstellt, wohin er gehört: „Auf die Menschenmalerei kommt doch am Ende in der Dichtkunst Alles an,“ schreibt er an Schiller. In seinem Leben heißt es: „Die Hauptsache ist Darstellung der Sitten, Charaktere, Leidenschaften, kurz des innern Menschen, auf den die Dichtkunst vorzüglich angewiesen ist.“ Und an Schiller schreibt er zum Dritten: „Die Poesie ist doch eigentlich auf die Darstellung des empirischen pathologischen Zustandes des Menschen gegründet.“ Lassen wir daher auch die Harmonie des Schalles und der Farben als die Gegenstände der Musik und der Malerei bestehen, so hört doch die Landschaftsdichtung auf, eine Gattung der Poesie zu sein, und verliert sich als Element der Lyrik in der letztern überhaupt.

Von den seltenen Auffäßen über andere Künste als die Poesie, — es sind außer der Rezension über den „Gartenkalender“ von 1795, der in demselben Jahre in der „Allgemeinen Literaturzeitung“ erschien, noch folgende: „Der Antikensaal zu Mannheim“, „An den Herausgeber der Propyläen“, „Ueber Angelika Kaufmann“, wollen wir hier zunächst den hortologischen besprechen. Schiller spricht darin von den beiden Extremen der Gartenkunst, dem französischen Geschmacke, der auf architektonischen Prinzipien beruhend, in einem geistlosen Ebenmaße und in vegetabilischen Mauern den freien Organismus der Natur verfestet habe, und von dem englischen, der in der regellosesten Lizenz von einer unerwarteten Dekoration zur andern springe und sich aller schönen Einfalt und Regel entziehe. Beide Abarten, welche Schiller stillschweigend mit der Dezenz im französischen Drama und der Ungebundenheit des Shakespeare parallelisirte, erklärt er sodann als nothwendig entstehend, die erste, weil Gartenkunst und Baukunst nur Natur durch Natur nachahmen oder vielmehr nur neue Objekte erzeugen können, und man sich daher streng an die Formen der Wirklichkeit halten müßte, ohne ihrer Eigenthümlichkeit Gewalt anzuthun; die andere, weil der Künstler bei Werken der freien Natur darauf bedacht sein konnte, alle Spuren eines künstlichen Ursprungs zu entfernen, und sich die Freiheit, wie jener die Regelmäßigkeit zum obersten Gesetz zu machen. Hierauf wird ein Mittelweg zwischen der Steifigkeit des französischen Garten-

geschmacks und der gefestigten Freiheit des englischen vorgeschlagen, und es ausführbar und vernünftig gefunden, einen Garten, der allen Forderungen des guten Landwirths entspreche, sowohl für das Auge, als für das Herz und den Verstand zu einem charakteristischen Ganzen zu machen. Auf denselben Mittelweg weise denn auch der Verfasser des „Gartenkalenders“ hin, indem er den vernünftigen Zweck der Gartenkunst in eine „Erhöhung desjenigen Lebensgenusses setze, den der Umgang mit der schönen landschaftlichen Natur aus verschaffen könne.“ Dann sei auch noch eine Beschreibung der Gartenanlagen zu Hohenheim in dem Buche enthalten und der Bemerkung des Verfassers, man könne über diese Anlagen nur dann urtheilen, wenn man sie im vollen Sommer gesehen, müsse hinzugefügt werden, „wenn man sich ihnen auf dem richtigen Wege nähere.“ Der Weg von Stuttgart nach Hohenheim sei gewissermaßen eine verfinnbildlichte Geschichte der Gartenkunst. In den Fruchtfeldern, Weinbergen und wirthschaftlichen Gärten an der Landstraße sei der physische Anfang der Aesthetik noch bar. Unter den langen, schroffen Doppelwänden empfangen uns die französische Gartenkunst. Diese Simplizität steigere sich bis zum herzoglichen Schlosse, bis uns im sogenannten englischen Dorfe der höchste Triumph bereitet sei. Diese letzte Natur sei eine mit Geist befeelte und durch Kunst epaltirte Natur. Hoffmeister bringt diese Steigerung mit der in dem „Spaziergange“ in Verbindung, wo der mittlere Moment der französischen Gartenkunst mit den Versen gezeichnet ist:

„Aber wer raubt mir auf einmal den lieblichen Anblick?

Ein fremder

Geist verbreitet sich schnell über die fremdere Flur!

Epröde sondert sich ab, was kaum noch liebend sich mischte,
Und das Gleiche nur ist's, was an das Gleiche sich reiht.“

Man kann das Gedicht um dieser Vergleichung willen weiter lesen.
