

Euphorion

Zeitschrift für Literaturgeschichte

herausgegeben

von

August Fauer

Sechster Band

Jahrgang 1899.



Wien und Leipzig

K. u. K. Hof-Buchdruckerei und Hof-Verlags-Buchhandlung

Carl Fromme

1899.

Zur Schillerforschung.

Von Otto Harnack in Darmstadt.

Zu Nachstehendem möchte ich einige Punkte erörtern, die ich in meiner Schillerbiographie (Berlin 1898), ohne Begründung oder mit bloßer Andeutung der ausschlaggebenden Gründe hinstellen mußte. Es sind teils solche, in denen ich mich zwischen bisher schon ausgesprochenen, divergierenden Ansichten zu entscheiden hatte, teils solche, in denen ich zu eigenen neuen Ansichten gelangt war.

1. Die Entstehungszeit der Theosophie des Julius.

Es ist üblich geworden, diesen Hymnus in Prosa weit zurückzudatieren, und ihm damit eine weit frühere Entstehungszeit anzuweisen als den „Philosophischen Briefen“, in denen er veröffentlicht ist. Den Anlaß dazu hat Schiller selbst gegeben, indem er seinen „Julius“ an „Raphael“ schreiben ließ: „Ich finde einen verlorenen Aufsatz wieder, entworfen in jenen glücklichen Stunden meiner stolzen Begeisterung“. Allein ich halte diesen Satz für eine schriftstellerische Fiktion, und bin überzeugt, daß der Aufsatz erst für die „Philosophischen Briefe“ verfaßt ist. Daß sich seine Gedanken mit denen der „Anthologie“ berühren, darf dabei nicht verwundern, da er ja verfaßt ist, um das damalige idealistische System des „Julius“ darzulegen. Damit fällt auch der Einwand hinweg, daß der Aufsatz zeitlich zu nah an das philosophische Gespräch im „Geisterseher“ heraurücke, das einen ganz andern philosophischen Standpunkt zum:

Ausdruck bringt. Der Inhalt der „Theosophie“ entsprach eben schon, als sie verfaßt wurde, gar nicht mehr dem des Verfassers; sondern war mit absichtlicher Einseitigkeit formuliert, um die Gegenrede Raphaels hervorzurufen. Und will man die Erwähnung des „Ungedruckten Romans in Briefen“ in der „Anthologie“ geltend machen, so würde dies nicht nur für die „Theosophie“, sondern für die gesammten „Philosophischen Briefe“ eine frühe Entstehung beweisen. Nimmt man aber trotz jener Notiz an, daß der schon zur Zeit der „Anthologie“ entworfene Briefwechsel doch erst unmittelbar vor seinem Erscheinen ausgeführt sei, so ist kein Grund vorhanden, für die „Theosophie“ etwas anderes anzunehmen.

Zu Besonderen muß ich behaupten, daß der Stil und die Darstellungsweise der Theosophie ganz anders sind als wir sie in den Prosaschriften der Stuttgarter Zeit finden. Man vergleiche etwa den „Spaziergang unter den Linden“, der ja auch eine philosophische Wechselrede bringt! Wie drängt sich da überall noch der cynische Materialismus des angehenden Mediciners hervor! Wie schmelgt die Satzfügung im Aneinanderpressen der aufs künstlichste herbeigezerrten Gegensätze! In welch grotesken Bildern arbeitet noch die Phantasie! — Dagegen in der „Theosophie“, wie in den ganzen „Philosophischen Briefen“ eine abgeklärte Sprache der Phantasie, ein Bestreben, die Harmonie, auch wo sie in der Sache noch nicht erreicht ist, doch in der ästhetischen Form zu finden. Es ist die schwärmerische, aber ästhetisch durchgebildete Sprache des Marquis Posa, die wir hier hören. Vorzüglichlich möchte ich auf die Verse hinweisen:

Sehn Sie sich um
In seiner herrlichen Natur! Auf Freiheit
Ist sie gegründet — und wie reich ist sie
Durch Freiheit! Er, der große Schöpfer, wirft
In einen Tropfen Thau den Wurm, und läßt
Noch in den todten Räumen der Verwesung
Die Willkür sich ergößen . . . Er, der Freiheit
Entzückende Erscheinung nicht zu stören —
Er läßt des Uebels grauenvolles Heer
Zu seinem Weltall lieber toben — ihn,
Den Künstler, wird man nicht gewahr, bescheiden
Verhüllt er sich in ewige Gesetze!
Die sieht der Freigeist, doch nicht ihn. Wozu
Ein Gott? sagt er; die Welt ist sich genug!
Und keines Christen Andacht hat ihn mehr
Als dieses Freigeists Lästung gepriesen!

Daneben möge man nun Julius begeisterte Ausrufungen stellen!
„Sollten meine Ideen wohl schöner sein als die des ewigen
Schöpfers? Wie? Sollte der es wohl dulden, daß sein erhabenes
Kunstwerk hinter den Erwartungen eines sterblichen Kenners zurück-

bliebe? Das eben ist die Feuerprobe seiner großen Vollendung und der süßeste Triumph für den höchsten Geist, daß auch Fehlschlüsse und Täuschung seiner Anerkennung nicht schaden, daß alle Schlangenkriimmungen der ausschweifenden Vernunft in die gerade Richtung der ewigen Wahrheit zuletzt einschlagen, zuletzt alle abtrünnigen Arme ihres Stromes nach der nämlichen Mündung laufen. Raphael — welche Idee erweckt mir der Künstler, der in tausend Copien anders entstellt, in allen Tausenden dennoch sich ähnlich bleibt, dem selbst die verwüstende Hand eines Stümpers die Anbetung nicht entziehen kann!“

2. Über die Entstehung des „Menschenfeinds“.

Daß ich in meiner Schillerbiographie den „Menschenfeind“ erst zum Zeitpunkt seiner Veröffentlichung namhaft gemacht, hat mir den unbegründeten Vorwurf eingetragen, ich hätte seine Entstehung zu spät datiert. Ich rede aber an jener Stelle von ihm als von einem „längst angefangenen“ Drama. Allerdings aber glaube ich, daß die Scenen bei ihrer Veröffentlichung noch bedeutende Veränderungen erfahren haben. Am 14. Februar 1790 schrieb Schiller an „Lotte und Caroline“: „die Scenen mißfielen mir (beim Hervorsuchen); aber ich habe eine davon mit vielem Glück retouchirt.“ Am 14. März machen ihm „die Scenen“ noch zu schaffen; seine Arbeit ist also nicht bei der einen stehen geblieben. Am 26. November schreibt er an Körner, er habe sich zum Abdruck des Fragmentes entschlossen. „Hätte ich irgend noch den Gedanken gehabt ihn auszuarbeiten, so wäre er nie in die Thalia eingerückt worden; aber diesen Gedanken habe ich nach der reifsten kritischen Überlegung und nach wiederholten verunglückten Versuchen aufgeben müssen“. Wir dürfen jedenfalls annehmen, daß solch ein „Versuch“ auch noch in das Jahr 1790 gefallen ist.

Im „Menschenfeind“ sind also verschiedene Entstehungsstadien zu unterscheiden, und zwar von 1786 bis 1790. Außerlich abgrenzen werden sie sich in der Production nicht lassen; denn es scheint nicht, daß eine Neudichtung ganzer Scenen nachträglich noch stattgefunden hat. Aber die Motive, die verwertet sind, werden Schlüsse gestatten auf die Zeit, in der die einzelnen Scenen oder ihre Bestandteile ihre jetzige Form gefunden haben. Frühe Motive, die schon die erste Form enthalten haben kann, sind alle landwirtschaftlichen und gärtnerischen, die auf Bauerbach, ja schon auf die Solitude zurückweisen. Frühe Motive sind die biblischen, die in Huttenus prophetenhafter Mahnrede anklingen. In das erste Entstehungsjahr (1786) reicht der pathetische Idealismus, der sich mit

der „Theosophie des Julius“ berührt. Aber die stille Ruhe, die auch über Guttons Menschenfeindlichkeit gebreitet liegt, die Freude an der großen „Mutter Natur“, an der „verdienstlosen Trefflichkeit“ der „ruhigen Pflanzenwelt“; — diese stillen Tröstungen, die den Trüb-sinn des Pessimisten mildern, sind Errungenschaften einer spätern Zeit, der Zeit da sich der Dichter selbst, im engen Kreise befriedigt, „nach wildem Sturm zum Dauernden“ gewöhnt hat. Ich glaube, daß der „Menschenfeind“, den wir aus dem Fragment kennen, sich durch solche Züge wesentlich von dem unterscheidet, den Schiller ursprünglich unter der Anregung von Shakespeares düster-gewaltigem Timon bilden wollte. Für ein einzelnes Motiv, das auf spätere Einflüsse hinweist, halte ich das Gespräch mit dem Haushofmeister, auf das Egmonds Scene mit seinem Geheimschreiber eingewirkt hat.

3. Zur Recension von Bürgers Gedichten.

In der Besprechung dieser Recension habe ich die Behauptung ausgesprochen, daß Schiller hier die Maßstäbe seines Urteils einer Theorie der „Idealisierung“ entnommen habe, die er später in seinen philosophischen Hauptschriften nicht mehr verfochten hat, und deren Anwendung thatsächlich die lyrische Dichtung ersticken müßte. Den Unterschied, der zwischen dieser Theorie und Schillers wenige Jahre später formulierten Ansichten obwaltet, möchte ich im Folgenden bestimmen. In der Recension wird verlangt, daß die Dichtkunst, die Sitten, den Charakter, die ganze Weisheit ihrer Zeit geläutert und veredelt in ihrem „Spiegel“ sammeln und „mit idealisierender Kunst aus dem Jahrhundert selbst ein Muster für das Jahrhundert“ erschaffe. Dies aber setze voraus, „daß sie selbst in keine andere als gebildete Hände fiele“. „Begeisterung allein ist nicht genug; man fordert die Begeisterung eines gebildeten Geistes. Alles was der Dichter uns geben kann, ist seine Individualität. . . . Diese seine Individualität so sehr als möglich zu veredeln, zur reinsten, herrlichsten Menschheit hinaufzuläutern, ist sein edelstes und wichtigstes Geschäft, ehe er es unternehmen darf die Vortrefflichen zu rühren. Der höchste Wert seines Gedichtes kann kein anderer sein, als daß es der reine, vollendete Abdruck einer interessanten Gemütslage, eines interessanten, vollendeten Geistes ist. . . . Kein noch so großes Talent kann dem einzelnen Kunstwerk verleihen, was dem Schöpfer desselben gebriecht, und Mängel, die aus dieser Quelle entspringen, kann selbst die Feile nicht wegnehmen“. Hier ist eine ganze Reihe von Einseitigkeiten und Schiefheiten aneinandergesügt. Statt von dem Kunstwerk wird nur vom Künstler geredet, statt von seiner künstlerischen Anlage, nur von seiner Aus-

bildung und statt von seiner künstlerischen Ausbildung von seiner „Läuterung“ zum „vollendeten Geist“. Es wird zuerst das ganze Thema vom sachlichen Boden auf den persönlichen hinübergeführt; es wird die Person nicht nach ihrem natürlichen Sein, sondern nur nach ihrem Willen und Streben beurteilt; es wird endlich das Streben nach sittlicher Vollendung mit dem nach der ästhetischen vermengt. Man glaubt eher die Anforderungen an einen Lehrer oder Prediger als die an einen Dichter zu hören. Der Kritiker scheint sich erst dort einer sachlicheren Behandlung zuzuwenden, wo er speziell die Aufgabe des Volksdichters erörtert. Aber auch dies ist nur Schein. Denn wenn er auch zunächst betont, hier handle es sich um „glückliche Wahl des Stoffes und höchste Simplicität in Behandlung desselben“, so treten doch sogleich wieder andere Forderungen hervor. „Als der aufgeklärte, verfeinerte Wortführer der Volksgefühle, würde er dem hervorströmenden, Sprache suchenden Affekt einen reineren und geistreicheren Text unterlegen; er würde, indem er ihnen den Ausdruck lieh, sich zum Herrn dieser Affekte machen, und ihren rohen, gestaltlosen, oft tierischen Ausbruch noch auf den Lippen des Volkes veredeln. Selbst die erhabenste Philosophie des Lebens würde ein solcher Dichter in die einfachen Gefühle der Natur auflösen, die Resultate des mühsamsten Forschens der Einbildungskraft überliefern und die Geheimnisse des Denkers in leicht zu entziffernder Bildersprache dem Kinderjunn zu erraten geben“. Der Volksdichter wird also hier zu einer Art Populärphilosophen, wie sie ja in dem Zeitalter eines Engel und Garve beliebt waren; aber wo bleibt dabei die lyrische Poesie?

Es war eben Schiller damals die selbständige Bedeutung des Ästhetischen noch nicht aufgegangen. Es war ihm der Wert des Naiven und Unbewußten noch nicht verständlich geworden. Es war ihm das Wesen objectiven künstlerischen Schaffens überhaupt, am meisten aber bei dem lyrischen Dichter noch völlig verschlossen. Es fehlt ihm die Schule Kants, es fehlt die neidlose, verständnisvolle Bewunderung Goethes, es fehlt die tiefere Erkenntnis und Auffassung der Antike. Hätte er diese drei großen inueren Erfahrungen schon besessen, so wäre sicherlich sein Urteil über Bürger milder ausgefallen.

Wie ganz anders stellt sich Schiller vier Jahre später zu diesen Problemen! In den Briefen über ästhetische Erziehung, in den Aufsätzen, „Über das Naive und über die sentimentalischen Dichter!“ oder noch später in den „Gedanken über den Gebrauch des Gemeinen und Niedrigen in der Kunst“. Jetzt weiß er, daß für den Künstler in erster Linie nicht eine durch abstrakte Begriffe zu bestimmende Beschaffenheit in Betracht kommt, sondern sein Verhältnis

zur umgebenden Welt, seine Art, sie zu erfassen und ihr nachzubilden; er weiß, daß die Kunst nicht nach einem abstrakten Idealbilde, sondern nach einer harmonischen Verschmelzung von Geist und Natur, nach „lebender Gestalt“, nach der „Consummation der Menschheit“ strebe, daß für den Wert der künstlerischen und dichterischen Thätigkeit nichts anderes bestimmend ist als der Grad ihrer ästhetischen Vollkommenheit. Jetzt gab er zu, daß solche Vollkommenheit der Leistung auch schon der einfachen, ungebrochenen, glücklich veranlagten Natur gelingen könne. Er sprach ausdrücklich aus, daß die ästhetisch vollkommene Behandlung den gemeinen Stoff veredeln könne.

Gewiß wäre auch nach solchen Gesichtspunkten an Bürger noch mancherlei zu tadeln gewesen, aber der Tadel hätte das Kränkende verloren und Bürgers Einrede, daß nach solchen Grundsätzen fast alle lyrischen Dichter verdammt werden müßten, wäre nicht möglich gewesen. Schiller hat in jener Recension eben doch trotz aller ästhetischen Detailkritik Bürger nach moralischem Maßstabe beurteilt; den rein ästhetischen Maßstab lernte er erst später erkennen und anwenden.

4. Der Zeitpunkt der entscheidenden Annäherung Goethes und Schillers.

Die entscheidende Annäherung erkenne ich in dem bekannten Gespräch, von dem Goethe berichtet hat, und seinen Zeitpunkt habe ich in meinem Buch in die Tage vom 20. bis 24. Juli 1794 verlegt. Es scheint mir vor allem zweifellos, daß das Gespräch erst nach der Aufforderung zur Teilnahme an den Horen und nach Goethes zustimmender Erklärung stattgefunden hat. Aufforderung und Zustimmung (vom 13. und 24. Juni) sind noch so formell gehalten, daß sie ein kurz vorher gegangenes eingehendes Gespräch, das zur Erkenntnis der beiderseitigen Geistesart führte, durchaus nicht voraussetzen lassen. Etwas intimer klingt Goethes Zettel vom 25. Juli; einen ganz anderen zuversichtlichen Ton aber schlägt Schillers berühmter Brief vom 23. August an. Hier hat augenscheinlich der entscheidende Umschwung bereits sich vollzogen; ob vor oder nach dem 25. Juli, ist noch die Frage.

Nun schreibt aber Schiller am 1. September an Körner über sein Verhältnis zu Goethe: „Wir hatten vor sechs Wochen über Kunst und Kunsttheorie ein langes und breites gesprochen, und uns die Hauptideen mitgeteilt, zu denen wir auf ganz verschiedenen Wegen gekommen waren. Zwischen diesen Ideen fand sich eine unerwartete Übereinstimmung, die umso interessanter war, weil sie

wirklich aus der größten Verschiedenheit der Gesichtspunkte hervorging. Ein Jeder konnte dem andern etwas geben, was ihm fehlte, und etwas dafür empfangen." Dies Gespräch, das durch den größten Gegensatz hindurch doch zu einem befriedigenden Resultat führte, ist sicherlich identisch mit dem, wovon Goethe in dem bekannten Aufsatz erzählt. Daß Goethe über Naturbetrachtung, Schiller über Kunstbetrachtung zu berichten weiß, ist kein Hindernis. Beides war in Goethes morphologischer Anschauungsweise eng verbunden. Goethe blieb mehr der naturwissenschaftliche Ausgangspunkt des Gespräches im Gedächtnis, Schillern mehr die Übertragung auf das Kunstgebiet.

Nimmt man die von Schiller gegebene Zeitbestimmung „vor sechs Wochen“ buchstäblich, so gelangt man zum 21. Juli als dem Termin des Gesprächs, so daß das oben erwähnte Briefchen Goethes vier Tage nach demselben geschrieben sein würde. Bis zum 20. hatte das Gespräch sicherlich nicht stattgefunden, da an diesem Tag Schiller einen längeren Brief an Körner schrieb, ohne etwas Ähnliches zu erwähnen.

Am 24. Juli befand sich Goethe schon wieder in Weimar, von wo er an Hufeland schrieb. Der Inhalt seiner Briefe an Schiller und Hufeland paßt nun vorzüglich zu der Annahme einer unmittelbar vorausgegangenen Zusammenkunft in Jena. Beiden sendet er Bücher zurück (Hufeland die „Mitgetheilten Schriften“, Schiller die „Schocherische Abhandlung“), die er offenbar bei dem letzten Zusammensein von ihnen erhalten hatte. Ein „baldiges Wiedersehen“ hatte er in Aussicht gestellt; aber die unvermutet notwendig gewordene Reise nach Dessau macht es unmöglich. Er freut sich „auf eine öftere Auswechslung der Ideen“ mit Schiller, was doch darauf schließen läßt, daß ein solcher Austausch kürzlich erfolgt war. Er bittet, daß Schiller ihm ein freundschaftliches Andenken erhalte, ein Ausdruck, der ihren früheren Beziehungen nicht entspricht und auf eine neuerdings erfolgte, entschiedene Annäherung schließen läßt. Nach alledem glaube ich, daß zwischen dem 20. und 24. Juli die folgenschwere Sitzung der naturforschenden Gesellschaft stattgefunden hat, und daß Goethe zu ihr von Weimar hinübergefahren war, ohne irgend längeren Aufenthalt in Jena zu nehmen.

5. Über die beiden Prosaanfätze von 1801.

Daß diese beiden Aufsätze „Über das Erhabene“ und „Gedanken über den Gebrauch des Gemeinen und Niedrigen in der Kunst“, erst kurz vor ihrer Veröffentlichung entstanden seien, nicht wie gewöhnlich angenommen wird, schon zur Zeit der sonstigen philosophischen Arbeiten Schillers, habe ich in der Biographie (S. 322.

323) dargelegt. In Bezug auf den erstgenannten Aufsatz habe ich auch die Begründung so ausführlich gegeben, daß ich nur wenig hinzuzufügen habe. Ich möchte nur noch hervorheben, daß der ganze Aufsatz in einer Stimmung geschrieben ist, wie sie gerade die Beschäftigung mit der tragischen Dichtung sehr wohl erzeugen konnte. Jene Ermahnungen, den „schlaffen, verzärtelten Geschmack“ hinwegzuwerfen, der „eine Harmonie zwischen dem Wohlsein und dem Wohlverhalten lügt, wovon sich in der wirklichen Welt keine Spuren zeigen“, jene Aufforderungen, „das furchtbar herrliche Schauspiel der alles zerstörenden und wieder erschaffenden und wieder zerstörenden Veränderung“, „die pathetischen Gemälde der mit dem Schicksal ringenden Menschheit, der unaufhaltsamen Flucht des Glückes, der betrogenen Sicherheit, der triumphierenden Ungerechtigkeit und der unterliegenden Unschuld“ zu betrachten, — sie sind wie ein Aufruf zur Hochschätzung und zur Pflege der tragischen Kunst. Es ist die Ausführung des in dem von mir citierten gleichzeitigen Brief an Professor Sövern (26. Juli 1800), kurz ausgesprochenen Gedankens. Ferner möchte ich zu dem Eingang des Aufsatzes, der die freiwillige Unterwerfung unter das Schicksal des Todes fordert, der dazu aufruft, durch die moralische Kultur die Gewalt des Todes dem Begriff nach zu vernichten, — auf äußere Vorgänge hinweisen, die zur psychologischen Erklärung dienen können.

Gerade im Winter 1799/1800 war der Tod Schiller erschütternd nahe getreten; zuerst seine Gattin, dann er selbst waren an den Rand des Grabes gebracht worden. „Der Rest des vorigen Jahres,“ schrieb er am 24. März an Körner, „und der Anfang des neuen machen eine sehr traurige Epoche in meinem Haus, und ich fürchte, wir werden uns zeitlebens derselben zu erinnern haben.“ Es entsprach ganz Schillers Naturell aus so traurigen Erfahrungen und Empfindungen sich durch solch trotzig erhabene Gedanken zu befreien, wie sie in jenem Aufsatz sich stürmisch zusammendrängen.

Der zweite Aufsatz „Gedanken über den Gebrauch des Gemeinen und Niedrigen in der Kunst“, steht mit dem vorigen insofern in Zusammenhang, als auch er den Hauptwert der Kunst in den Ausdruck des Großen setzt. Das Große wird zum Gemeinen und Niedrigen in Gegensatz gebracht; aber dem großen Künstler wird das Recht und die Kraft zugeschrieben, auch das Gemeine zu adeln und durch die Behandlung zum Großen zu erheben. Seinen eigentümlichen Charakter gewinnt der Aufsatz dadurch, daß er sich fast ausschließlich über Art und Bedeutung dieser künstlerischen Behandlung verbreitet. Er läßt damit einen Denker erkennen, der selbst mitten im künstlerischen Schaffen steht, im Unterschied zu dem fünf Jahre früher rein theoretisch arbeitenden Ästhetiker. Die Objectivität

gegenüber dem Stoff, die sich hier kundgibt, hatte Schiller erst an der Wallensteindichtung gewonnen.

Wenn er jetzt natürlicherweise seine Beispiele hauptsächlich von der tragischen Dichtung hernahm, so ist umso bedeutungsvoller die häufige Beziehung auf die bildende Kunst, die daneben stattfindet. Gleich zu Anfang werden die niederländischen und italienischen Maler in Gegensatz gebracht, dann wird von der Porträtmalerei geredet, dann von Gemälden aus der heiligen Geschichte; am Schluß endlich werden die Schranken des Dichters und des Malers in der Darstellung des Gemeinen miteinander verglichen. Diese sonst in Schillers ästhetischem Denken nur selten betretenen Gebiete weisen auf die eifrigen Gespräche über bildende Kunst hin, die er damals mit Goethe pflog, in Anlaß von dessen „Propyläen“ (1798—1800), in denen er ja auch selbst als Kunstkritiker auftrat.