Sitzungsberichte

der

philosophisch-philologischen

und der

historischen Klasse

der

K. B. Akademie der Wissenschaften

zu München.

Jahrgang 1906.

München

Verlag der K. B. Akademie der Wissenschaften

1907.

In Kommission des G. Franz'schen Verlags (J. Roth).

Digitized by Google

Zu Schillers Dichtungen.

Von **Franz Muncker.**

(Vorgetragen in der philos.-philol. Klasse am 3. Juni 1905.)

I.

Die ursprüngliche Gestalt der „Künstler".

„Die Künstler" sind Schillers umfangreichstes Gedicht, noch um gut fünfzig Verse länger als das „Lied von der Glocke"; sie sind wohl auch das gedankenreichste Stück seiner Lyrik. Das meiste, was der ästhetische Forscher in den nächsten sechs Jahren in einer großen Anzahl philosophisch gearteter Schriften darlegen sollte, war in diesem Gedichte von 1789 bereits vorgeahnt; ja, bisweilen war hier der Gedanke schon beinahe mit denselben Worten angedeutet, in die er später gefaßt wurde. An den „Künstlern", deren Entstehung ja vor den eigentlichen Kantischen Studien Schillers liegt, erkennt man am deutlichsten, wie viel von dem Inhalt der kritischen Philosophie längst in seiner Seele schlummerte, wie es namentlich die formale Schulung seiner eignen, den Gedanken Kants innerlich verwandten Ideen war, die der Dichter der innigen Hingabe an den Philosophen verdankte.

Dabei sind die in den „Künstlern" ausgesprochenen Gedanken vom kühnsten Schwung getragen, von der höchsten Auffassung der Kunst beseelt. Der moralische Beigeschmack, die Verherrlichung bürgerlicher Ehrbarkeit, die dem „Lied von der Glocke" seit den Zeiten der Romantik bis auf die jüngsten

Digitized by Google

Tage so manchen ungerecht-heftigen Gegner erstehen ließ, fehlt bei den „Künstlern“ ganz.

Aber freilich mangelt diesem früheren Werke auch die Popularität und die klare Leichtigkeit der Darstellung, die das spätere auszeichnet. Der philosophische Denker rang noch sehr oft mit dem Ausdruck, wollte allzuviel durch ein einziges Wort andeuten, allzuviele Anspielungen und Vorstellungsreihen in seine Bilder hineinpfropfen und wurde dadurch bald lehrhafter, als er sollte und selber wünschte, bald schwerverständlich, ja rätselhaft-unklar, so daß er schon dem Verständnisse Körners, der doch in seine Denkweise damals vor allen andern eingeweiht war und dieselben Anschauungen in einem gleichzeitigen Aufsatze vertrat, durch ausführliche Erklärungen in seinen Briefen, auch für uns heute noch sehr wertvolle Erklärungen, nachhelfen mußte.

Auch Widersprüche in der Auffassung und Behandlung des Grundthemas sind keineswegs vermieden. „Die Verhüllung der Wahrheit und Sittlichkeit in die Schönheit“ bezeichnete Schiller selbst als die Hauptidee des Ganzen.[1]) Schönheit und Wahrheit sind also eins; in der Gestalt der Schönheit erscheint die Wahrheit dem sterblichen Menschen, der sie als Sinnenwesen nicht in ihrer göttlichen Reinheit ertragen könnte. So stellte es denn auch der Dichter in den ersten Strophen dar (Vers 59 ff.):

„Die furchtbar herrliche Urania,
Mit abgelegter Feuerkrone
Steht sie — als Schönheit vor uns da . . .
. . . Was wir als Schönheit hier empfunden,
Wird einst als Wahrheit uns entgegengehn.“

Und noch gegen das Ende des Gedichts (Vers 433 ff.) verheißt er, der gleichen Vorstellung getreu:

„Sie selbst, die sanfte Cypria,
Umleuchtet von der Feuerkrone,
Steht dann vor ihrem münd'gen Sohne
Entschleiert — als Urania.“

[1]) Im Brief an Körner vom 9. Februar 1789.

Digitized by Google

Gleich darauf aber erscheinen Schönheit und Wahrheit als Schwestern, wie sie Schiller schon am Schluß der „Götter Griechenlands“ (in einer später gestrichenen Strophe der ersten Fassung) gezeichnet hatte. So rief er auch jetzt den Künstlern zu, „der Freiheit freien Söhnen“, die als Diener der Schönheit der reinsten, die irdische Wirklichkeit weit übertreffenden Wahrheit nachstreben (Vers 462 f.):

„Die Schwester, die euch hier verschwunden,
Holt ihr im Schoß der Mutter ein.“

Nur die Schönheit soll der Künstler sich zum Zwecke setzen, in höchster geistiger Freiheit nur ihr „heilig folgen“, wie Schiller die Verse gelegentlich umschrieb;[1]) dann erreicht er mit ihr zugleich die Wahrheit, befriedigt mittelbar auch alle Forderungen der Sittlichkeit und wissenschaftlichen Erkenntnis, die er zu vernachlässigen schien.

Ein anderer Widerspruch, der aber nicht ganz so schroff jeder Lösung widerstreben dürfte, betrifft die Zeit und Art dieser Einholung der Wahrheit durch den Zögling der Kunst. Zuerst müssen wir die Meinung des Dichters doch wohl dahin verstehen: der irdische Mensch als Sinnenwesen kann die reine, furchtbare Wahrheit nicht vertragen; sie verhüllt sich darum für ihn in die Schönheit, und erst, wenn er einst von den Schranken der Sinnlichkeit frei sein wird, enthüllt sich ihm die Schönheit wieder und erscheint ihm nun als Wahrheit. Anders läßt sich das „hier“ und „einst“ in den oben angeführten Versen kaum erklären; noch bestimmter schrieb Schiller im Brief an Körner vom 22. Januar 1789 sogar: „Wird dort als Wahrheit uns entgegengehen.“ Dann ist aber in dem Gedichte von der veredelnden Macht der Schönheit die Rede, von dem Emporsteigen der Menschheit unter ihrer Leitung aus rohen Urzuständen zu geistig und sittlich höheren Stufen, und diese Darstellung schließt (Vers 429 ff.) mit der Verkündigung, daß der Mensch „am reifen Ziel der Zeiten“, mit andern

[1]) Im Brief an Körner vom 25. Dezember 1788.

Digitized by Google

Worten am Ende seiner kulturgeschichtlichen Entwicklung, in die Arme der Wahrheit gleiten werde, also noch auf dieser Erde innerhalb der Schranken der Sinnlichkeit. Und in den gleichfalls schon erwähnten Versen bald nachher (458 ff.) wird dem einzig nach Schönheit strebenden Künstler der Gewinn der Wahrheit allem Anscheine nach sogar in jedem einzelnen Falle, natürlich wieder innerhalb der Schranken des irdisch-sinnlichen Lebens, zugesagt.

Diese Widersprüche, denen sich noch einige kleine Unrichtigkeiten im einzelnen beigesellen, dazu namentlich die Mischung von philosophischer Betrachtung des Wesens der Kunst und historischer Erörterung ihres Wirkens auf Erden machen es begreiflich, daß Schiller selbst später immer weniger von seinem Gedicht befriedigt war, mehrmals daran dachte, es völlig umzugestalten, und doch immer wieder vor den Schwierigkeiten einer solchen Arbeit zurückscheute. An sich aber erklären sich diese Widersprüche und Mischungen des künstlerisch nicht zur vollen Einheit Gewordenen aus der langsamen Entstehung und der wiederholten Umbildung des Werkes vor dem Druck.

Seit dem Sommer 1788 geplant, im Zusammenhang mit den Angriffen, die Schiller von Fritz Stolberg wegen seiner „Götter Griechenlands“ erfuhr, wurde die Dichtung der „Künstler“ im Herbst 1788, wohl im Oktober, ernstlich begonnen, zuerst in der Meinung, daß sie in wenigen Wochen, spätestens bis zum Jahresschluß, vollendet sein werde. Aber sie rückte langsam vorwärts. Am 9. November zwar las sie Schiller den Schwestern v. Lengefeld vor; doch kann dies nur der Anfang oder ein unfertiger Entwurf des Ganzen gewesen sein. Denn fünf Tage später versicherte er ausdrücklich dem Freund in Dresden, das Gedicht habe „seine Rundung noch nicht“, und auch während der folgenden Wochen wollte es mit der Ergänzung der Lücken und künstlerischen Formung dessen, was noch nicht recht lesbar schien, lange nicht nach Wunsch gehen. Endlich schickte er das Ganze am 12. Januar 1789 an Körner: die erste Form des Gedichts war abgeschlossen.

Digitized by Google

Aber auch eine Umarbeitung hatte bereits begonnen, in welche die Urteile Körners über die mit Freuden aufgenommene Abschrift jener ersten Form merklich eingriffen. In der zweiten Fassung wurde das Werk am 3. Februar 1789 zu Schillers eigner Zufriedenheit vollendet. Allein sogleich setzte zwischen dem 5. und 9. Februar, wie sich aus den Briefen von diesen Tagen an Karoline v. Beulwitz und an Körner ergibt, eine nochmalige Umgestaltung ein, ein „jüngstes Gericht", veranlaßt durch eine Unterredung mit Wieland, der die „Künstler" für den „Teutschen Merkur" erhalten sollte und ein gewichtiges Bedenken äußerte, das Schiller als berechtigt anerkannte. Diese dritte Fassung muß um die Mitte Februars oder bald darnach fertig geworden sein; denn zu Anfang des März war das Gedicht bereits gedruckt.[1]) Um die Mitte des Monats wurde das Merkurheft, das es enthielt, ausgegeben.[2])

---

[1]) Vgl. den Brief an Körner vom 5. März 1789.

[2]) Einen seltsamen Fehler begeht Emil Grosse in seiner sonst vortrefflichen Ausgabe des Gedichts (Die Künstler von Schiller 1789, erklärt. Berlin 1890, S. 22—27), desgleichen Kuno Fischer (Schiller als Philosoph. 2. Auflage. Heidelberg 1891, S. 134, auch 159) und Heinrich Düntzer (Erläuterungen zu den deutschen Klassikern, Abteil. III, Bd. 10: Schillers lyrische Gedichte. 3. Auflage. Leipzig 1891, S. 74), indem sie eine doppelte Unterredung Schillers mit Wieland über die „Künstler" annehmen und demgemäß nach der dritten Fassung noch eine vierte herausbringen. Offenbar sind sie durch Schillers Worte an Körner vom 25. Februar 1789 irre geführt worden: „Dieses und das vorhergegangene Gespräch hieß mich das Gedicht noch einmal ansehen", denen sie die Deutung gaben: dieses Gespräch und das vorhergegangene Gespräch. Das ist aber ein augenscheinliches Mißverständnis. Schiller hatte schon am 9. Februar dem Freunde von einer Unterredung mit Wieland berichtet, die zu bedeutenden Veränderungen in dem Gedicht geführt habe. Darauf erbat sich Körner am 18. Februar genauere Mitteilung über jene Unterredung. Auf diese Bitte nun äußerte Schiller am 25. Februar sein Bedauern, daß er nicht gleich auf frischer Tat hingeworfen habe, was zwischen ihm und Wieland verhandelt worden sei; jetzt erinnere er sich des Zusammenhangs nicht mehr. Beim Fortgehen habe ihm Wieland die „Künstler" dagelassen, „um einige Veränderungen, worüber wir überein gekommen waren, darin anzubringen; dieses und das vorhergegangene Gespräch hieß mich das Gedicht noch einmal ansehen — und hier wurde ich glücklicher-

Digitized by Google

Eine klare Erkenntnis der Veränderungen, welche die „Künstler“ während dieser Umarbeitungen nach und nach erfuhren, gewinnen wir am ersten aus dem Briefwechsel Schillers mit Körner und mit den Schwestern v. Lengefeld vom Winter 1788/9, hauptsächlich aus den Briefen Körners vom 16., auch vom 30. Januar und vom 19. März 1789, in denen der Dresdener Freund sein Urteil über die von ihm zum ersten Mal gelesenen Strophen und seine Bedenken gegen einzelne Stellen in ihnen äußerte, und aus Schillers Antworten darauf. Mit Hülfe dieser Briefe können wir uns auch ein ungefähres Bild machen von der ursprünglichen Gestalt, in der die Dichtung bald nach Neujahr 1789 vorläufig abgeschlossen und an Körner geschickt wurde.

Am 16. Januar 1789 führte Körner unverkennbare Worte und Wortreihen aus den Versen 50 f., 57, 78, 213 und 370 an; sie gehörten also zweifellos der Urform an und mit ihnen die Sätze, deren Teile jene Verse waren, 50—61, 78—81,

---

weise einiger Schiefheiten und Halbwahrheiten gewahr, die dem besseren Gesichtspunkte, woraus das Ganze betrachtet sein will, erstaunlichen Abbruch taten. Ich warf es fast ganz durcheinander, und wirst Du Dich über das jüngste Gericht wundern, das darüber gehalten worden ist“ u. s. w. Der Zusammenhang ergibt für die entscheidenden Worte fraglos die Deutung: dieser Umstand (die Verpflichtung nämlich, einige mit Wieland verabredete Änderungen in dem Gedicht anzubringen) und das vorhergegangene Gespräch über die Kunst und ihr Verhältnis zur wissenschaftlichen Kultur veranlaßten Schiller zu einer neuen Durchsicht des Werkes, und dabei nahm er eine viel eingreifendere Umgestaltung vor, als zunächst er und wohl auch Wieland gedacht hatten. Dazu stimmt genau Schillers Brief an Karoline vom 12. Februar, wo gleichfalls nur von Einem Gespräch mit Wieland und der gründlichen Umarbeitung der „Künstler“ im Anschluß daran die Rede ist, und das undatierte Schreiben an Wieland selbst vom 10. Februar oder einem der nächstfolgenden Tage (Schillers Briefe, herausgegeben von Fritz Jonas, Bd. II, S. 223 f.) Daß Schiller nicht auch früher schon gelegentlich mit Wieland über die „Künstler“ gesprochen haben könnte, soll damit natürlich nicht behauptet werden; vielmehr läßt gerade der erwähnte Brief an Karoline etwas derartiges vermuten. Aber eine doppelte Unterredung, die eine doppelte Umarbeitung des Gedichts nach dem Abschluß der zweiten Fassung am 3. Februar zur Folge gehabt hätte, fand nicht statt.

Digitized by Google

210—213, 367—370. In seiner Antwort vom 22. Januar wies Schiller überdies auf Vers 63 und 65 hin, die er stilistisch leicht umzumodeln bereit war, da Körner das Wort „kindisch“ in ihnen getadelt hatte; es stammen also auch Vers 62—65 aus der ersten Fassung. Das bestätigt zudem Körners nächster Brief vom 30. Januar, der Zeile 64, ferner aber noch die Verse 363 und 443 anführt, uns also auch die Abschnitte 363 – 366 und mindestens 443—449 für die erste Fassung in Anspruch nehmen läßt. Schon früher jedoch, am 25. Dezember 1788, hatte Schiller dem Freunde die Verse 458—465 mitgeteilt. Mit ihnen müssen auch die acht vorausgehenden Zeilen, für die wir im Briefwechsel keinen ausdrücklichen Beleg haben, dem Text vom 12. Januar 1789 angehören, mithin der ganze Abschnitt 443—465, ja 443—481, da Schiller am 9. Februar an Körner berichtete: „Das Ende von ‘Der Menschheit Würde u. s. f.’ an ist ganz geblieben, wie es war.“

Außer diesen Stellen, die er in der Hauptsache unverändert bei den spätern Umarbeitungen des Gedichtes ließ, schrieb aber Schiller auch schon am 22. November 1788 einige trochäisch-daktylische Zeilen aus den „Künstlern“ an Lotte, die längst vor dem Druck des Ganzen gestrichen wurden, ja vermutlich schon in die Abschrift für Körner keine Aufnahme mehr fanden. Und ebenso deuten uns Körners Briefe vom 16. und 30. und Schillers Antwort vom 22. Januar 1789 mehrere Verse der Urform an, die gleichfalls vor dem Druck beseitigt oder doch so weit umgebildet wurden, daß sie aus dem endgültigen Wortlaut nicht mehr mit unzweifelhafter Bestimmtheit erkannt werden können. Es sind folgende: eine nach Körners Meinung nicht an den rechten Platz gestellte Strophe „Die ihr als Kind“ u. s. w.; eine Vergleichung der Künstlererscheinung in der moralischen Welt mit dem Lenze, beginnend „So denkt in jugendlicher Schöne“ u. s. w.; der von Körner als schwülstig getadelte Ausdruck „Stolzen Bogen, der über Sternen“ u. s. w.; die Erwähnung des Hades, die dem Freunde gesucht vorkam; eine von ihm als dunkel gerügte, von Schiller als gedanklich tief verteidigte Stelle „Was ist der Menschen Leben“ u. s. w.

Digitized by Google

mit der darauf folgenden Reimzeile „O wie viel schöner, als er sie gegeben“ u. s. w.; endlich der Anfang, der nach Körners Urteil „ein verbrauchtes Bild und zwar nicht von der edleren Wirkung der Kunst“ enthielt, auch nicht leicht und natürlich genug zur zweiten Strophe überleitete, und der Satz „Als Schönheit lächelt sie“ u. s. w. in einer der nächsten Strophen nach Vers 64.

In anderer Weise ist Körners Brief vom 19. März nebst Schillers Antwort vom 30. desselben Monats für die Erkenntnis der ersten Fassung der „Künstler“ zu verwerten. Hier handelt es sich um die Stellen, die Körner beim Lesen des gedruckten Gedichts befremdeten. Er bekam sie damals also zuerst vor die Augen; sonst hätte er die Dunkelheit, die er jetzt an ihnen beklagte, schon früher rügen müssen. Demnach standen diese Stellen noch nicht in der Abschrift, die er im Januar erhalten hatte. Es sind die Abschnitte Vers 157—160, 177, 220—238, 252 f., 264 f.; es fehlten also wohl in der Urform auch die größeren Versgruppen, zu denen diese Sätze gehörten, nämlich 151—178, 220—265. Das stimmt zu der brieflichen Äußerung Schillers vom 25. Februar, er habe bei den Strophen, die er nach dem Gespräch mit Wieland in sein Gedicht einschaltete, „über den Ursprung und Fortgang der Kunst selbst einige Ideen hasardiert“ und „alsdann die Art, wie sich aus der Kunst die übrige wissenschaftliche und sittliche Bildung entwickelt hat, mit einigen Pinselstrichen angegeben“. Ja, nach diesen Worten dürfte man vielleicht noch mehr Verse in der Nähe der beiden eben genannten größeren Abschnitte der letzten Umarbeitung zuweisen.

Aus Schillers Briefen vom 2. und besonders vom 9. Februar erfahren wir ferner, daß die zwölf Verse, die jetzt das Ganze eröffnen, erst den spätern Fassungen angehören. Ebenso erschien erst in ihnen, wie sich aus denselben Briefen mit ziemlicher Sicherheit ersehen läßt, der „Übergang zu der Kunst“ als der Wiege der zu höherer Kultur herangereiften Menschheit, wobei der Hauptgedanke des Gedichts „flüchtig antizipiert und hingeworfen“ wurde, also die ganze Einleitung wenigstens bis Vers 33, vermutlich aber bis Vers 41.

Digitized by Google

Desgleichen schrieb Schiller am 9. Februar, er habe die „ganze Stelle“ von dem Wiederaufleben der Künste „weit besser angefangen, mehr erweitert und durchaus verbessert“. Darnach scheint die Annahme geboten, daß die Verse 351—362 damals neu hinzugekommen waren. Ob auch hinter Vers 370 bei dieser Gelegenheit Zusätze gemacht wurden und welche, können wir jetzt ebensowenig mehr erkennen wie die Verbesserungen, die gleichzeitig der Wortlaut dieses Abschnittes „durchaus“ erfahren haben soll. Dagegen ergibt sich aus den folgenden Worten des nämlichen Briefes zweifellos, daß die große Versgruppe 383—442 erst nach der Unterredung mit Wieland gedichtet wurde.

Bei diesen Änderungen wuchsen nach Schillers Worten vom 25. Februar die „Künstler“ auf den dreifachen Umfang der Urform an, die Körner im Januar gelesen hatte; mehrere Strophen, die sie enthielt, wurden nun gestrichen, dafür aber über zweihundert neue Verse eingefügt. Den Schwestern v. Lengefeld rechnete der Dichter am 12. Februar vierzehn neue Strophen vor, zu denen das Gespräch mit Wieland ihn angeregt habe. Diese Zahlen haben natürlich nur eine ungefähre Bedeutung, sie können nur annähernd richtig sein; sonst widersprächen sie beinahe selbst einander. Am wenigsten genau wird man die erste Angabe nehmen dürfen, als ob die Urform gerade nur ein Drittel des jetzigen Gedichts betragen habe, also 160 Verse lang gewesen sei. Schillers Schätzung träfe noch immer zu, wenn auch die an Körner gesandte Abschrift ein paar Dutzend Verse mehr enthielt. Etwas strenger darf man sich wohl an die Zahl von mehr als zweihundert neuen Versen halten. Am zuverlässigsten wäre die Nachricht von den vierzehn neuen Strophen, wüßten wir nur erst bestimmt, daß die Strophen in Schillers Handschrift vom Februar von Anfang an ebenso abgeteilt waren wie die gedruckten im Märzheft des „Teutschen Merkur“, oder könnten wir sicher feststellen, ob etwa die beiden Anfangsstrophen, auf deren Entstehung Wieland augenscheinlich ja auch Einfluß hatte, bei jenen vierzehn mitgerechnet waren oder nicht. So aber hilft uns gerade diese Zahl recht wenig weiter.

Digitized by Google

Den ursprünglichen, schon in der zweiten Fassung der „Künstler“ weggestrichenen Anfang erkannte Körner am 2. September 1795 in den ersten Versen der „Macht des Gesangs“ wieder. Daraus läßt sich noch nicht folgern, daß Schiller den genauen Wortlaut der einst geopferten Strophe nun für das neue Gedicht verwertet habe; wohl aber müssen wir glauben, daß dasselbe Bild eines Regenstroms aus Felsenrissen oder ein ähnliches, das ebenfalls zunächst die äußere Wirkung der Kunst veranschaulichte, bis gegen Ende Januars 1789 die „Künstler“ eröffnete.

Ebenso treffen wir die auf Körners Tadel beseitigten Verse „Was ist der Menschen Leben“ u. s. w. in dem Stammbuchblatt wieder an, das Schiller am 28. März 1790 dem livländischen Maler und Dichter Karl Graß widmete. Freilich änderte er dabei den ursprünglichen Wortlaut in Einzelheiten, und vermutlich rückte er hier auch verschiedne Versgruppen zusammen, die in der Urform der „Künstler“ nicht so dicht nebeneinander standen; ja, vielleicht schrieb er die ersten Zeilen des Stammbuchblatts überhaupt erst 1790, indem er in ihnen nur kurz zusammenfaßte, was in dem älteren Gedicht ausführlich dargelegt war.[1])

Endlich teilte Schiller in Briefen an den Herzog Friedrich Christian von Augustenburg — am 13. Juli und im Einschluß zu dem Schreiben vom 11. November 1793[2]) — zwei Strophen mit, die wohl beide einst zu den „Künstlern“ gehörten. Von der zweiten (in trochäischen Versen) bekannte er es ausdrücklich. Für die erste (in Jamben) liegt kein ähnliches Zeugnis vor; aber nach ihrem ganzen Ton und Inhalt ist auch sie mit größter Wahrscheinlichkeit als ein Rest aus der handschriftlichen Fassung jenes Gedichts zu betrachten. Auf sie vornehmlich, in ge-

[1]) Übrigens hat diese verschiednen Möglichkeiten schon der erste Herausgeber der Stammbuchverse, Otto Harnack (Die klassische Ästhetik der Deutschen. Leipzig 1892, S. 241 ff.), sorgfältig erwogen.

[2]) Schillers Briefe, herausgegeben von Fritz Jonas, Bd. III, S. 337 f. und 389.

Digitized by Google

ringerem Maße jedoch auch auf die trochäische Strophe paßt, was Schiller am 12. Januar 1789 an Körner bei Übersendung seines Werkes schrieb: „Die dritte Strophe fehlt nur, weil ich zwischen der zweiten und vierten zwei ganze Blätter ausgestrichen habe, da mir das Gedicht zu sehr anschwoll. Der Inhalt dieser fehlenden Strophe ist der: daß die Kunst zwischen der Sinnlichkeit und Geistigkeit des Menschen das Bindungsglied ausmache und den gewaltigen Hang des Menschen zu seinem Planeten kontraponderiere; daß sie die Sinnenwelt durch geistige Täuschung veredele und den Geist rückwärts zu der Sinnenwelt einlade, und dergleichen." Es wäre wohl denkbar, daß die Verse, die Schiller im Juli 1793 vor dem Prinzen von Augustenburg anführte, ein — später wieder verworfener — Versuch zu jener am 12. Januar 1789 noch fehlenden dritten Strophe waren; ihr Wortlaut könnte nur für diese Vermutung sprechen:

„Wenn Sinnes Lust und Sinnes Schmerz
Vereinigt um des Menschen Herz
Den tausendfachen Knoten schlingen
Und zu dem Staub ihn niederziehn,
Wer ist sein Schutz? Wer rettet ihn?
Die Künste, die an goldnen Ringen
Ihn aufwärts zu der Freiheit ziehn
Und durch den Reiz veredelter Gestalten
Ihn zwischen Erd' und Himmel schwebend halten."

Weniger glaubwürdig wäre dieselbe Annahme für die andere Strophe in dem späteren Schreiben an den Prinzen:

„Wie mit Glanz sich die Gewölke malen
Und des Bergs besonnter Gipfel brennt,
Eh' sie selbst, die Königin der Strahlen,
Leuchtend aufzieht an dem Firmament,
Tanzt der Schönheit leichtgeschürzte Hore
Der Erkenntnis goldnem Tag voran,
Und die jüngste aus dem Sternenchore
Öffnet sie des Lichtes Bahn."

Digitized by Google

Da nämlich alle uns bekannten Verse der an Körner gesandten Abschrift iambisch sind, ist es sehr wahrscheinlich, daß Schiller in ihr überhaupt schon vollständig das endgültige Versmaß durchgeführt hatte, die aus der französischen Literatur bei uns eingebürgerten, im 18. Jahrhundert von unsern Dichtern gern gebrauchten vers irréguliers, gereimte Iamben, an Länge verschieden und in freier Weise zu Strophen vereinigt. Da ist denn kaum zu vermuten, daß er noch um diese Zeit eine trochäische Strophe in sein Gedicht einzuschieben dachte. Wohl aber mögen jene Trochäen auf einem der beiden Blätter gestanden haben, die nunmehr durch eine einzige Strophe ersetzt werden sollten. Natürlich kann das auch der Fall bei den vorher angeführten Iamben gewesen sein.[1]) Wie eifrig Schiller aus Besorgnis, sein Werk möge zu lang werden, alles, was ihm entbehrlich schien, wegstrich, noch bevor er die Abschrift für Körner anfertigte, bezeugte er ja auch am 22. Januar 1789 dem Freunde; er versicherte, über ein Drittel des anfänglichen Textes auf diese Weise geopfert zu haben.

Demnach dürften die „Künstler“ in jener ersten Fassung, die Körner im Januar 1789 kennen lernte, etwa folgendermaßen ausgesehen haben.

Eröffnet wurde das Gedicht durch eine Versgruppe, die nach ihrem Inhalt, vielleicht auch bis zu einem gewissen Grade nach ihrer Form der ersten Strophe der „Macht des Gesangs“ entsprach. Daran reihte sich, innerlich nicht recht mit dem Anfang verbunden, eine zweite Strophe, über die wir nichts Zuverlässiges wissen. Dann kam jene Lücke für die noch nicht ausgeführte dritte Strophe, entstanden durch das Ausstreichen zweier ganzer Blätter, denen wahrscheinlich die Verse „Wie mit Glanz sich die Gewölke malen“ u. s. w.[2]) und möglicherweise auch „Wenn Sinnes Lust und Sinnes Schmerz“ u. s. w.[2])

---

[1]) Darauf wies schon 1880 Jakob Minor in der Zeitschrift für deutsches Altertum, Bd. XXIV, S. 55 hin.

[2]) Siehe oben S. 257.

Digitized by Google

angehört hatten. Darnach erst lenkte das Gedicht in Strophen ein, die auch in den spätern Fassungen erhalten blieben. Zunächst folgten wohl die Abschnitte:[1])

Was erst, nachdem Jahrtausende verflossen,
Die älternde Vernunft erfand,
Lag im Symbol des Schönen und des Großen
Voraus geoffenbart dem kindischen Verstand.
Ihr holdes Bild hieß uns die Tugend lieben,
Ein zarter Sinn hat vor dem Laster sich gesträubt,
Eh' noch ein Solon das Gesetz geschrieben,
Das matte Blüten langsam treibt.
Eh' vor des Denkers Geist der kühne
Begriff des ew'gen Raumes stand,
Wer sah hinauf zur Sternenbühne,
Der ihn nicht ahndend schon empfand?
Die, eine Glorie von Orionen
Ums Angesicht, in hehrer Majestät,
Nur angeschaut von reineren Dämonen,
Verzehrend über Sternen geht,
Geflohn auf ihrem Sonnenthrone,
Die furchtbar herrliche Urania,
Mit abgelegter Feuerkrone
Steht sie — als Schönheit vor uns da.
Der Anmut Gürtel umgewunden,
Sieht man sie kindisch uns entgegengehen:
Was wir als Schönheit hier empfunden,[2])
Wird dort als Wahrheit vor uns stehen.

---

[1]) Ich teile hier Schillers Verse nach dem Wortlaut des „Teutschen Merkur" mit, soweit sich aus seinen oder Körners Briefen nicht die abweichenden, älteren Fassungen der Abschrift vom Januar 1789 erkennen lassen. Die Worte, die nach den Angaben des Briefwechsels unbedingt sicher in dieser Abschrift standen, sind gesperrt gedruckt. Was ich neben ihnen der Urform zuweise, ist großenteils auch schon für den logischen Zusammenhang jener im Briefwechsel angeführten Stellen unentbehrlich. Die Verszahlen füge ich der Bequemlichkeit halber bei, natürlich im Einklang mit denen der kritischen Ausgaben.

[2]) Körner führte am 30. Januar 1789 den Vers an „Was wir als

Digitized by Google

Wahrscheinlich gehörte der Urform auch noch die nächste Strophe des gedruckten Textes an:

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

Ob freilich der Wortlaut schon durchaus derselbe war wie hernach im „Teutschen Merkur", ist zweifelhaft; doch konnte schwerlich hier eine Versgruppe fehlen, die den gleichen Sinn wie die eben angeführte Strophe aussprach. Vielleicht gehörten zu ihr schon die von Körner erwähnten Worte „Als Schönheit lächelt sie" u. s. w. Sie können sich aber ebensogut in der folgenden Strophe befunden haben; denn hier steht nur für die ersten Zeilen die Ausdrucksweise auch im einzelnen bis zu einem gewissen Grade fest.

Als in den weichen Armen dieser Amme
Die zarte Menschheit noch geruht,
80 Da schürte heil'ge Mordsucht keine Flamme,
Da rauchte kein unschuldig Blut.
Das Herz, das sie an sanften Banden lenket,
Verschmäht der Pflichten knechtisches Geleit;
Ihr Lichtpfad, schöner nur geschlungen, senket
85 Sich in die Sonnenbahn der Sittlichkeit.
Die ihrem keuschen Dienste leben,
Versucht kein niedrer Trieb, bleicht kein Geschick;

Schönheit ahnen"; doch schon weil das von ihm weggelassene „hier" unentbehrlich scheint, ist es sehr fraglich, ob er überhaupt genau zitierte.

Digitized by Google

Wie unter heilige Gewalt gegeben.
Empfangen sie das reine Geisterleben,
90 Der Freiheit süßes Recht, zurück.

Nun läßt sich für mehrere Strophen der Urform nichts Bestimmtes behaupten. Aus dem Briefwechsel wissen wir nur, daß in ihnen die jetzt gestrichene Stelle „So denkt in jugendlicher Schöne“ u. s. w. mit dem Bilde des Frühlings und die Worte „Stolzen Bogen, der über Sternen“ standen. Diese Worte erinnern etwas an den „Sternenbogen“ in Vers 331 des gedruckten Werks. Sollten sie wirklich diesem entsprechen, so müßte Schiller bei der Umarbeitung die Strophe 329 ff. aus der ersten in die zweite Hälfte seines Gedichts versetzt haben. Schrieb er doch am 25. Februar 1789 an Körner, der von Anfang an geraten hatte, verschiednes in der Anordnung zu ändern: „Ich warf es fast ganz durcheinander.“ Gleichwohl deutet alles, was wir nachprüfen können, auf keine großen Umstellungen hin. Und da Schiller am 22. Januar 1789 dem Freunde versprach, daß er für den „stolzen Bogen“ u. s. w. ein weniger übertriebenes Bild wählen wolle, so können die getadelten Worte bei der Umarbeitung auch spurlos verschwunden sein.

Welche von den Strophen, die in der endgültigen Fassung hier folgen, bereits in der Urform standen, ist schon darum nicht zu entscheiden, weil Schiller bei der Umdichtung auch allerlei gestrichen hat. Zu seinen Äußerungen im Briefwechsel würde es sonst stimmen und auch einen leidlichen Zusammenhang ergeben, wenn die erste Abschrift für Körner nur die kaum zu entbehrende ruhmvolle Anrede an die Künstler (Vers 91—102: „Glückselige, die sie — aus Millionen die Reinsten — ihrem Dienst geweiht“ u. s. w.) und die spätere Strophe 197—209 enthalten hätte, die vor allem den veredelnden Einfluß der Kunst auf das sittliche Leben andeutet. Doch kann ebensogut auch von den Versen 103—150 und 179—196 eine größere oder kleinere Anzahl bereits der ältesten Fassung angehört haben. Äußerlich ganz befriedigende Zusammenhänge lassen sich auch bei dieser Annahme meistens leicht herstellen. Sicher bezeugt als ein Teil der Urform erscheinen erst wieder die Verse:

Digitized by Google

210 Der Weisen Weisestes, der Milden Milde,
Der Starken Kraft, der Edeln Grazie
Vermähltet ihr in Einem Bilde
Und stelltet es in Glorie.
Der Mensch erbebte vor dem Unbekannten,
215 Er liebte seinen Widerschein;
Und herrliche Heroen brannten,
Dem großen Wesen gleich zu sein.
Den ersten Klang vom Urbild alles Schönen,
Ihr ließet ihn in der Natur ertönen.

Wieder folgen Strophen der Urform, über die wir nichts Zuverlässiges wissen. Sie enthielten das später beseitigte Wort Hades, bei dem man an Vers 311 ff. oder 341 ff. denken kann, aber nicht denken muß, ferner die von Körner zuerst mißverstandene, nach Schillers brieflichen Andeutungen und dem Stammbuchblatt für Karl Graß etwa so zu ergänzende Stelle:

Die Kunst lehrt die geadelte Natur
Mit Menschentönen zu uns reden;
In toten, seelenlosen Öden
Verbreitet sie der Seele Spur.
Bewegung zum Gedanken zu beleben,
Der Elemente totes Spiel
Zum Rang der Geister zu erheben,
Ist ihres Strebens edles Ziel.[1])
Nehmt ihm den Blumenkranz vom Haupte,
Womit der Kunst wohltät'ge Hand
Das bleiche Totenbild umlaubte,
Nehmt ihm das prangende Gewand,
Das wir ihm umgetan, was ist der Menschen Leben?
Ein ewig Fliehn vor dem nacheilenden Geschick,
Ein langer letzter Augenblick![2])

[1]) Vielleicht gehörten diese acht Verse auch zu früheren Abschnitten der Urform, vielleicht fehlten sie in ihr ganz.

[2]) Vermutlich hat diese oder die vorausgehende Zeile in der Abschrift für Körner anders gelautet; jedenfalls muß in dem Satze einmal „Gott" oder „der Schöpfer" genannt gewesen sein.

Digitized by Google

O wie viel schöner, als er sie gegeben,
Empfängt er ....[1]) die Welt zurück!

Dem Sinne nach entsprächen diese Zeilen den Versen 349 f. der gedruckten Ausgaben („Wie lacht die Menschheit, wo ihr weilet, wie traurig liegt sie hinter euch!"). Auch nach der Reihenfolge der Aufzählung in Körners Brief könnten sie an der nämlichen Stelle wie die späteren Verse gestanden haben. Mehr aber läßt sich nicht beweisen. Einen sichern Halt bei dem schwankenden Versuch, etwas von dem Wortlaut der hier fehlenden Strophen aus der endgültigen Fassung der „Künstler" herauszuschälen, gewinnen wir durch diese Verse ebensowenig wie durch die Erwähnung der hernach geopferten Strophe „Die ihr als Kind" u. s. w., die Körner an eine viel frühere Stätte verpflanzt sehen wollte. Auch sie mag etwa hier gestanden haben, wo von den immer wachsenden Einwirkungen der Kunst auf die gesamte geistig-sittliche Kultur die Rede war. Wie viel von den Versen 266—350 der schließlichen Fassung bereits in der Urform vorhanden war, kann niemand sagen. Jedenfalls war der gleiche Gedankengehalt hier ausgedrückt, stellenweise sicherlich auch schon mit den nämlichen Worten. Doch mag gerade auf diesen Abschnitt zutreffen, was Schiller am 9. Februar 1789 dem Freunde schrieb, daß er an mehreren Orten nachträglich ganze oder halbe Strophen eingeschoben habe, die die Hauptidee sehr glücklich ausbildeten und in der Ausführung besonders gelungen seien. So wird man am besten tun, hier auch jeder Vermutung über die etwa schon der Urform angehörenden Verse sich zu enthalten.

Einfacher löst sich die Frage für den Rest des Gedichtes. Da die Verse 351—362 wahrscheinlich erst der zweiten Fassung zuzuweisen sind, folgte ursprünglich wohl sogleich auf die Schilderung von der sittigenden Macht der Kunst die Strophe:

Verscheucht von mörderischen Heeren,
Entrisset ihr den letzten Opferbrand

[1]) Der Vers wäre etwa zu ergänzen: „Empfängt aus unsern Händen er die Welt zurück!"

Digitized by Google

365 Des Orients entheiligten Altären
Und brachtet ihn dem Abendland.
Da stieg der schöne Flüchtling aus dem Osten,
Der junge Tag, im Westen neu empor,
Und auf Hesperiens Gefilden sproßten
370 Verjüngte Blüten Joniens hervor.
Die schönere Natur warf in die Seelen
Sanft spiegelnd einen schönen Widerschein,
Und prangend zog in die geschmückten Seelen
Des Lichtes große Göttin ein.
375 Da sah man Millionen Ketten fallen,
Und über Sklaven sprach jetzt Menschenrecht;
Wie Brüder friedlich miteinander wallen,
So mild erwuchs das jüngere Geschlecht.
Mit innrer hoher Freudenfülle
380 Genießt ihr das gegebne Glück
Und tretet in der Demut Hülle
Mit schweigendem Verdienst zurück.

Möglich, daß von den mittleren Sätzen der Strophe einer oder der andere ursprünglich fehlte; das können wir heute nicht mehr erkennen. Aber der Anfang und höchstwahrscheinlich ebenso das Ende der Strophe standen bereits in der Abschrift für Körner. Daran reihte sich unmittelbar der Schluß des Ganzen:

Der Menschheit Würde ist in eure Hand gegeben;
Bewahret sie!
445 Sie sinkt mit euch! Mit euch wird die Gesunkene sich heben!
Der Dichtung heilige Magie
Dient einem weisen Weltenplane;
Still lenke sie zum Ozeane
Der großen Harmonie!
450 Von ihrer Zeit verstoßen, flüchte
Die ernste Wahrheit zum Gedichte
Und finde Schutz in der Kamönen Chor.

Digitized by Google

In ihres Glanzes höchster Fülle,
Furchtbarer in des Reizes Hülle,
455 Erstehe sie in dem Gesange
Und räche sich mit Siegesklange
An des Verfolgers feigem Ohr.
Der Freiheit freie Söhne,
460 Erhebet euch zur höchsten Schöne;[1])
Um andre Kronen buhlet nicht!
Die Schwester, die euch hier verschwunden,
Holt ihr im Schoß der Mutter ein;
Was schöne Seelen schön empfunden,
465 Muß trefflich und vollkommen sein.
Erhebet euch mit kühnem Flügel
Hoch über euren Zeitenlauf;
Fern dämmre schon in euerm Spiegel
Das kommende Jahrhundert auf.
470 Auf tausendfach verschlungnen Wegen
Der reichen Mannigfaltigkeit
Kommt dann umarmend euch entgegen
Am Thron der hohen Einigkeit.
Wie sich in sieben milden Strahlen
475 Der weiße Schimmer lieblich bricht,
Wie sieben Regenbogenstrahlen
Zerrinnen in das weiße Licht:
So spielt in tausendfacher Klarheit
Bezaubernd um den trunknen Blick,
480 So fließt in Einen Bund der Wahrheit,
In Einen Strom des Lichts zurück!

Mit untrüglicher Sicherheit können wir die vollständige Fassung der „Künstler“ vom Januar 1789 nicht mehr herstellen. Wir sind manchmal nur auf Vermutungen angewiesen und müssen, wenn wir nicht zu ganz willkürlichen Konstruktionen

[1]) So zitierte Schiller die beiden Verse am 25. Dezember 1788. Ob sie schon in der Abschrift für Körner (wie später im „Merkur“) zu drei Zeilen erweitert und im einzelnen verändert waren, wissen wir nicht.

Digitized by Google

greifen wollen,[1]) bisweilen geradezu Lücken in unserm Bau lassen.

Hinaus aber über jene Fassung, die in der Abschrift für Körner vorlag, zu Spuren einer noch früheren Gestalt des Gedichts, können wir nur in ganz wenigen Fällen gelangen; so etwa bei jenen beiden Strophen aus Briefen an den Prinzen von Augustenburg oder bei den paar Versen, die Schiller am 22. November 1788 in einem Brief an Lotte anführte:

— — „in der schöneren Welt,
Wo aus nimmer versiegenden Bächen
Lebensfluten der Dürstende trinkt
Und, gereinigt von sterblichen Schwächen,
Der Geist in des Geistes Umarmungen sinkt."

Sie hatten ihren Platz vermutlich in den ersten Abschitten des Gedichts, wo die Schönheit als heimisch in der Welt des ewigen Glücks und der Götter, als Sendbotin aus ihr bezeichnet wird, und gehörten, schon wegen des trochäisch-daktylischen Versmaßes, auf das Schiller hernach durchaus verzichtete, den frühesten Entstehungsphasen des Werkes an.

Die Versuchung liegt nahe, daß man in Versen, die Schiller in den nächsten, poetisch wenig ergiebigen Jahren nach der Vollendung der „Künstler" gelegentlich niederschrieb, Überreste aus den vor dem Druck gestrichenen Abschnitten dieser

---

[1]) So versuchte Kuno Fischer (a. a. O. S. 140—151) die Urform des Gedichts vom Januar 1789 in folgender Weise herzustellen: den Anfang habe die trochäische Strophe „Wie mit Glanz" u. s. w. (vgl. oben S. 257) gebildet; darauf sei Vers 42—65, dann die durch das Wegstreichen zweier Blätter entstandene Lücke gefolgt, die später durch die Verse 66—77 ergänzt worden sei, dann Vers 78—102; an diesen ersten Teil der Dichtung habe sich Vers 329—382 als Fortsetzung und 425—481 als Schluß angereiht. Es bedarf nur eines Blickes auf die im Briefwechsel zwischen Schiller und Körner angeführten Verse, um zu erkennen, wie hinfällig trotz aller philosophisch geistreichen Erklärung dieses ganze Gebäude von philologisch-historisch unbegründeten Hypothesen ist. Nur zu oft läßt Fischer die Äußerungen in dem Briefwechsel ganz außer acht, und selbst wo er sich ausnahmsweise auf sie beruft, hält er sich nicht genau an sie.

Digitized by Google

Dichtung vermute. Dann und wann traf man mit dieser Meinung ja auch schon das Richtige. Im allgemeinen jedoch scheint gerade hier Vorsicht geboten. In solchem Sinne wollte z. B. schon 1881 Robert Boxberger die Zeilen vom 9. August 1790 für Baggesens Stammbuch deuten.[1]) Ob diese Verse aber jemals zu den „Künstlern" selbst gehörten, ist sehr fraglich; bequem ließen sie sich in keinem Teile des Gedichts unterbringen. Sie stammen nur aus demselben Gedankenkreis wie dieses und können eher als eine Art von Paralipomenon zu ihm betrachtet werden. Ähnlich dürfte es sich mit dem 1795 entstandenen Gedichte „Poesie des Lebens" verhalten, dessen innern Zusammenhang mit Gedanken aus den „Künstlern" bereits mehrere Forscher erkannt haben. Höchstwahrscheinlich wurde jedoch unmittelbar aus den unterdrückten Strophen des älteren Werkes nichts in den späteren Versuch herübergenommen; vielmehr ersehen wir aus den Zeilen für Karl Graß, wie die Stelle der „Künstler", der die Verse von 1795 dem Sinne nach am genauesten entsprächen, in Wirklichkeit ungefähr lautete.

II.

Die Behandlung des Wunders in der „Jungfrau von Orleans".

Vor Schillers übrigen Tragödien hat ganz besonders die „Jungfrau von Orleans" von Anfang an viel unter schiefen Urteilen zu leiden gehabt. Aber vielleicht nichts in ihr hat so viele kleinlich-pedantische Äußerungen und törichte Vorwürfe hervorgerufen wie die Wunder, mit denen sie ihr Schöpfer reichlich ausstattete.

Schon manche Zeitgenossen Schillers meinten gleich dem großen Schauspieler und rührigen Schauspieldichter Schröder, es sollte doch lieber in dem Stücke alles ohne Wunder zugehn. Und die vielen, die seitdem das Drama ästhetisch zu würdigen versuchten, klügelten fast um die Wette allerlei Bedenken aus,

[1]) Archiv für Literaturgeschichte, Bd. X, S. 142 f.

Digitized by Google

um zu beweisen, daß und wie durch die Einmischung dieser Wunder die dramatische Wahrheit und künstlerische Wirkung geschädigt werde. Auch ein Gustav Freytag bekämpfte die Erscheinung des schwarzen Ritters in der Hauptsache mit Gründen, die zwar für einen Augenblick blenden, nimmermehr jedoch überzeugen können.[1]) Und noch der letzte Beurteiler, der die sittlich-philosophische Idee Schillers und ihre künstlerische Gestaltung in der „Jungfrau von Orleans" tiefer erkannte und klarer deutete als weitaus die meisten seiner Vorgänger, Eugen Kühnemann,[2]) sprach sich gerade über die Behandlung des Wunders in dem Drama ziemlich allgemein und an den paar Stellen, wo er das Einzelne berührte, nicht durchaus zutreffend und befriedigend aus. Wie plump und unverständig aber erweist sich erst die Mehrzahl der übrigen Erklärer dem Verfahren des Dichters gegenüber!

Wie konnte Schiller hier so viele Wunder anbringen? fragen sie erstaunt oder unwillig. Diese Fragestellung ist von vornherein verkehrt. Schiller hat die Wunder nicht erst angebracht; er fand sie vielmehr in den Quellen, aus denen er die Geschichte des Mädchens von Orleans schöpfte, bereits vor. Man könnte also höchstens fragen: warum behielt Schiller die überlieferten Wunder bei? Warum hätte er sie aber nicht beibehalten sollen?

Er trat als Dichter an den geschichtlichen Stoff heran. Sorgsam durchforschte und prüfte er die Quellenschriften, aber natürlich nicht als Historiker, der aus den verschiedenartigen, reineren oder trüberen Überlieferungen die wirklichen Geschehnisse möglichst genau und wahrheitsgetreu herauslösen wollte, sondern als Dramatiker, der den Inhalt dieser Überlieferungen, soweit er ihm dichterisch brauchbar schien, durch seine Kunst neu zu beleben gedachte zum Ausdruck einer sittlich und geistig bedeutenden Idee, die er erst in die Darstellung der geschichtlichen Begebenheiten hineintrug.

[1]) Die Technik des Dramas, Kapitel I, Abschnitt 4, Schluß. (Gesammelte Werke. Leipzig 1887, Bd. XIV, S. 55.)

[2]) Schiller. München 1905, S. 533 ff., 542 ff.

Digitized by Google

Er selbst freilich glaubte an keine Wunder. Gewiß stand er so der wundergläubigen Überlieferung anders gegenüber als z. B. Shakespeare in ähnlichem Falle. Als Mensch glaubte er nicht an ein unmittelbares Eingreifen übernatürlicher Mächte in den Lauf der Dinge; als Dichter aber wich er diesem Glauben keineswegs aus.

Auch in andern Dramen und dramatischen Entwürfen aus seiner reifsten Zeit bediente er sich dessen gelegentlich,[1]) in Dramen selbst, die er sonst durchaus auf den natürlichen Zusammenhang der geschichtlich wirklichen Ereignisse gründete, bei denen ihm auch das Studium der Quellen kaum etwas anderes als diesen darbot. So gab er Vorahnungen und Verkündigungen der Zukunft Raum in der „Braut von Messina“ und im „Tell“, auch schon im „Wallenstein“, und wollte in der „Braut in Trauer“, dem eine Zeit lang geplanten zweiten Teile der „Räuber“, mehrere Geistererscheinungen, im „Demetrius“ wenigstens eine wagen. Ganz auf dem Boden des Wunderglaubens sollte sich die Handlung der „Braut der Hölle“ abspielen, bei der Schiller selbst zwischen einer dramatischen und balladenhaften Ausführung längere Zeit geschwankt zu haben scheint.

Noch weniger als in manchem der eben aufgezählten Fälle brauchte er in der „Jungfrau von Orleans“ einer aufklärerischen Skepsis zu huldigen, wo alle seine Gewährsmänner von wunderbaren Taten und Zuständen im einzelnen berichteten, wo die ganze historische Erscheinung des Heldenmädchens, seine Persönlichkeit und sein von stetem Sieg gekröntes Handeln, wie ein unbegreifliches Wunder in ihrer Zeit wirkte.

Gewiß hätte er trotzdem auch hier den überkommenen Stoff von allem Wunderbaren entkleiden können. Das Schwärmerische im Charakter Johannas mußte er aber auf jeden Fall lassen, oder er hätte sich völlig von der Geschichte entfernt und zugleich die ganze Gestalt dichterisch unbrauchbar gemacht, unbrauchbar wenigstens für eine ernste, tragische Dichtung.

---

[1]) Mehrere dieser Fälle stellt Max Ettlinger, „Das Wunder in Schillers Dichtung“, zusammen. (Der Schulfreund, 60. Jahrgang, Heft 8 zum 1. Mai 1905, S. 397 ff.)

Digitized by Google

Behielt er aber diese schwärmerische Grundanlage bei und strich doch die Wunder, so mußte gewissermaßen er als Dichter immer hinter seinen dramatischen Figuren stehen und andeuten, daß nur seine Heldin und ihre Umgebung an Wunder glaubten, er selbst aber nicht. Bequem wäre das sicher nicht gewesen; vor allem aber wäre bei einem solchen Verfahren eine einheitliche Grundstimmung nicht zu erzielen gewesen, die doch für das in sich geschlossene Kunstwerk der Tragödie unerläßlich war. Ferner lenkte der Gegensatz zu Voltaires nüchtern-frivoler Auffassung des nämlichen Stoffes Schiller unwillkürlich von einer gleichermaßen aufklärerisch nüchternen Behandlung ab, während die seit einigen Jahren emporblühende Dichtung der romantischen Schule auch ihn reizen konnte, den Wunderglauben, mit dem Tieck seine Dramen künstlich aufputzte, in seiner Tragödie wahrhaft künstlerisch zu verwerten.

Denn als bloß äußerlichen Schmuck wollte er das Wunder nicht gelten lassen. Er konnte es nur da brauchen, wo es ihm, dem Dichter, zu seinem besondern dramatischen Zwecke unmittelbar diente. Dazu taugte es so, wie es ihm seine geschichtlichen Quellen überlieferten, nur sehr selten. Oft mußte er es umbilden; dann und wann ließ er auch übernatürliche Einzelheiten, die er bei den mittelalterlichen Chronisten fand, ganz fallen, um ein ander Mal wieder die von ihnen erzählten Wunder noch zu vermehren. Am allerwenigsten konnte er mit dem Hexenglauben früherer Zeiten anfangen, auf den ihn die historischen Berichte vornehmlich hinwiesen. Wie vorher bei der Verwendung der Astrologie im „Wallenstein“ vermochte er den platten Fratzen des volksmäßigen Aberglaubens nichts poetisch Brauchbares zu entnehmen. Er mußte wieder schauen, in der Hauptsache mit der eignen Phantasie auszureichen, und sich so selbst seine Geisterwelt schaffen, besonders aber mit den Wundern, die er in das Drama einwob, seinen eignen Sinn, der sie dichterisch rechtfertigte, verbinden.

Er wollte in Johanna eine Persönlichkeit zeichnen, die, ganz von Einer großen Idee erfaßt, nur in dieser Idee lebt, sich ihr aufopfert, in der Ausschließlichkeit aber und rücksichtslosen

Digitized by Google

Entschiedenheit, mit der sie sich ihrer Aufgabe widmet, Ungewöhnliches vermag und leistet, über die gemeinen Schranken menschlichen Wesens und Könnens hinaustritt. Das Weib, unkriegerisch von Natur, wird zur Betätigung höchster Vaterlandsliebe fortgerissen. Es vergißt über diesem Gefühl alle andern und muß sie nun vergessen, es muß aufhören, Weib zu sein: stark ist es nur, solange seine ganze Seele mit allen ihren Trieben und Kräften unverrückbar auf das Eine Ziel gerichtet ist.

Nun verlangt das Drama sinnliche Darstellung des Lebens, also auch sinnliche Veranschaulichung der innern Regungen, Empfindungen und Gedanken. Bedeutsame seelische Vorgänge werden eindrucksvoll für die äußern Sinne vergegenwärtigt, durch sichtbare und hörbare Zeichen ausgedrückt, also gewissermaßen aus der Innenwelt des menschlichen Geistes und Herzens in das Reich des äußern Geschehens hinausgerückt; mächtige Bewegungen, ungeheure Umwälzungen im Empfinden und Denken, die uns Verwunderung einflößen und zunächst unbegreiflich scheinen müssen, werden so sinnlich-wirkungsvoll umgesetzt in äußerlich wahrnehmbare, äußerlich überraschende und überwältigende Wunder.

Mächtig fühlt Johanna in sich den Trieb der Vaterlandsliebe; wie eine heilige Pflicht, wie einen Ruf der Gottheit empfindet sie ihn. All ihr Denken und Träumen gilt nur diesem Verlangen, bis sie die Erscheinung der heiligen Jungfrau und ihren Ruf zum Kampf für die Heimat erlebt zu haben vermeint. Ihre Berufung durch die Gottheit selbst nimmt Schiller an; aber nur Johanna spricht davon: die heilige Jungfrau wird uns nicht leibhaftig vor Augen gestellt, wie sie das Hirtenmädchen zum Kriegswerk beruft.

Die innere Geschlossenheit Johannas, daß sie nur von der Einen Idee erfüllt ist, ganz und allein durch sie bestimmt wird, gibt ihr ungewöhnliche Stärke, steigert ihr Ahnungs- und Erkenntnisvermögen ins Ungemeine. Sinnlich drückt das Schiller dadurch aus, daß kein Feind ihrer Kraft zu widerstehen vermag, daß sie Verborgenes sieht und die Zukunft deutet.

Keiner andern Regung neben der Einen, sie ganz be-

Digitized by Google

herrschenden Idee darf sie den geringsten Raum gewähren, wenn sie stark sein will. Wieder bezieht der Dichter dieses allgemeine Verbot auf eine besondere Gruppe von Empfindungen, die der Heldenjungfrau namentlich verwehrt sind, und wirkt so unmittelbarer auf unsre sinnliche Vorstellung und durch sie auf unsern Verstand und unser Gefühl ein: das Mitleid mit dem Feind ihres Volkes, dem todgeweihten, und die Liebe des Weibes zum Manne ist ihr versagt.

Sie verstößt gegen diese Geschlossenheit ihres Wesens, die sie als göttliches Gebot empfindet, und verschont Lionel, von plötzlicher Liebe zu dem Gegner ergriffen. So fühlt sie sich schuldig, als Verräterin ihrer heiligen Pflicht, und dieses Bewußtsein läßt sie verstummen gegenüber der Anklage ihres Vaters. Sie weiß, daß Gott selbst sie wegen ihrer Liebe zu dem englischen Heerführer nicht zu den Reinen zählen kann, daß er ihr zürnen muß. Diese ihre innere Überzeugung hat Schiller äußerlich objektiviert in dem Donner, der auf Dunois' herausfordernde Frage folgt: „Wer wagt's, sie eine Schuldige zu nennen?" Wie diese Frage ausgesprochen wird, ist Johannas nächster Gedanke: Gott selbst muß mich schuldig heißen. Was sie denkt, sehen und hören wir drastisch deutlich im Drama als äußerliches Geschehnis.

In der Einsamkeit, schmachvoll verkannt und ausgestoßen von den Ihrigen, bekämpft und besiegt sie die Liebesregung, gewinnt ihre innere Einheit und Festigkeit und mit ihr die Kraft zurück, alles zu überwinden, was ihrem nun wieder einzig der Rettung des Vaterlands dienenden Willen widerstrebt. Gefangen, von den Feinden verhöhnt, sieht sie in qualvoller Erregung den Untergang ihres Volkes nahen; da gibt ihr die verzweiflungsvolle Entschlossenheit zusammen mit ihrem inbrünstigen Glauben an die göttliche Hilfe übermenschliche Kraft, und sie zerreißt die ehernen Ketten, die sie gefesselt hielten, und stürmt unaufhaltsam fort zum Kampf, zum Sieg. Auch hier ist die äußere Tat, durch die sie sich befreit, nur ein sichtbares Zeichen für die wieder erlangte innere Kraft, eine sinnliche Bestätigung des Sieges, den sie in ihrer Seele errungen hat.

Digitized by Google

Mit dem Heldentode besiegelt sie ihr Wirken. Sterbend sieht sie, wie der Himmel sich öffnet und die heilige Jungfrau ihr zum Willkomm die Arme entgegenstreckt. Die Freunde aber, die sie umstehen, schauen von dem allen nichts. Auch wird auf der Bühne nichts davon äußerlich sichtbar, so wenig wie bei der ersten Erscheinung der heiligen Jungfrau vor Johanna. Nur von einem rosigen Schein, dem natürlichen Glanz der Abendsonne, ist der Himmel beleuchtet. So selbstverständlich das im Grund auch sein mag, es wird uns doch zugleich damit ein feiner Wink gegeben, daß nach der Meinung des Dichters die Visionen vornehmlich nur für Johanna selbst deutliche Wirklichkeit haben, daß sie im Wesen nichts als sinnliche Objektivationen der Vorgänge in ihrer Seele sind.

Natürlich hat nun Schiller nicht bei den einzelnen Sätzen jeder Weissagung, die er seinem Heldenmädchen in den Mund legte, oder bei jedem kleinen Zug wunderbarer Art pedantisch gefragt, ob und wie sich das als eine solche Versinnlichung seelischer Regungen erklären lasse. Auf der einmal gewählten, in letzter Linie durch die Natur der dramatischen Kunst bestimmten Grundlage durfte sich seine dichterische Phantasie mit einer gewissen Freiheit bewegen. Immerhin machte er von dieser Freiheit maßvollen Gebrauch, nur um das Gesamtbild der wunderbaren Erscheinung Johannas im einzelnen stimmungsvoll abzurunden, zu bereichern, schärfer zu beleuchten. Bloß der äußern theatralischen Wirkung zuliebe, ohne jene psychologische Begründung oder gar im Widerspruch mit ihr, wob er nirgends der Handlung seines Dramas ein Wunder ein.

Auch die von den Erklärern und Beurteilern am meisten angefochtene Erscheinung des schwarzen Ritters findet so ihre dichterische Rechtfertigung. Der Heldenjungfrau muß sich der Gedanke aufdrängen, daß man versuchen werde, sie in ihrem Siegeslaufe aufzuhalten. Nicht nur von den Feinden hat sie solches zu befürchten, auch von den Freunden, die da wähnen, sie vor Übereifer warnen zu müssen, die ihre Ausnahmsstellung, ihre Sendung im letzten Grunde doch nicht verstehn und mit Alltagsmaßen sie messen, mit weltlichen Begierden auf sie

Digitized by Google

blicken — die Werbung Dunois' und La Hires und das Verhalten des ganzen Hofes bei dieser Gelegenheit hat es ihr klar gezeigt. Derartige Besorgnisse aber schlägt sie nieder mit den zuversichtlichen Worten, die sie im Drama sofort nach der Erscheinung des schwarzen Ritters spricht:

„Siegreich vollenden will ich meine Bahn,
Und käm' die Hölle selber in die Schranken,
Mir soll der Mut nicht weichen und nicht wanken!"

Was sie hier nur bedingungsweise denkt, setzt der Dichter in ein äußerlich sichtbares Geschehen um: er läßt einen Geist der Hölle als Widersacher der gottgesandten Streiterin wirklich erscheinen und pflanzt diese Erscheinung dramatisch bedeutend gerade vor den Wendepunkt der ganzen Tragödie hin. Wieder also objektiviert er nur sinnlich einen Gedanken, einen innern Entschluß Johannas.[1])

Nach der äußern, natürlichen Möglichkeit oder logischen Wahrscheinlichkeit fragte er dabei nicht; die Forderungen der Kunst waren für ihn allein maßgebend. Aber überall machte er das Wunder dem dramatischen Zweck untertan und erfaßte

---

[1]) Diese subjektive Bedeutung der Erscheinung leugnet Hermann Baumgart geradezu in seinem geistreichen Aufsatz über Schillers „Jungfrau von Orleans" im ersten Bande des „Euphorion" (1894, S. 110 ff.), der sonst über die Verwendung des Wunderbaren in der Poesie manche treffende Bemerkung enthält. Gleichwohl steht seine Erklärung nicht in einem unversöhnbaren Gegensatze zu der meinigen. Wenn er sagt, Schiller habe in der Mahnung des schwarzen Ritters die Stimmen der Verneinung objektiviert, die sich von außen her feindselig erkältend und befremdend der Jungfrau entgegenstellen, so ist meines Erachtens diese Deutung nur noch dahin zu ergänzen, daß Johanna selbst fühlt, wie solche verneinende Stimmen rings um sie laut werden, und somit sehe ich eben den Inhalt dieses ihres Gefühls in der Erscheinung des schwarzen Ritters objektiviert. Die Frage nach der besondern Bedeutung dieser Erscheinung für den Gang der dramatischen Handlung und für die folgende Charakterentwicklung Johannas berühre ich dabei überhaupt nicht. Das Beste darüber hat nach meiner Ansicht Ludwig Bellermann gesagt (Schillers Dramen. 3. Auflage. Berlin 1905, Bd II, S. 277 ff.); übrigens hat er auch zur allgemeinen Verteidigung der Wunder in unserm Drama viel Zutreffendes bemerkt (ebenda, S. 256 ff., 306 ff.).

Digitized by Google

es aus dem Geist der dramatischen Poesie heraus, so daß es sich als den naiven, sinnenfälligen Ausdruck des Geistig-Abstrakten darstellte.

Theoretisch hat sich Schiller selbst ja in seinen ästhetischen Schriften nicht darüber geäußert, wie weit und unter welchen Bedingungen er das Wunder im Drama für zulässig halte. Er erklärte sich nur in der bekannten Besprechung des „Egmont" gegen Goethes Versuch, den Inhalt des letzten Traums seines Helden unmittelbar sinnlich auf der Bühne vor unsern Augen erscheinen zu lassen, und strich demgemäß in seiner eignen Bühnenbearbeitung dieses Dramas den als Operneffekt verurteilten künstlerischen Einfall des befreundeten Dichters, ohne übrigens Egmonts Traum selbst zu beseitigen. Gleichviel nun, ob sein Tadel und seine Änderung überhaupt berechtigt waren, auf jeden Fall war die pantomimische Darstellung eines Traums, der auch nach Goethes Meinung nichts als ein bedeutungsvoller Traum sein sollte, ihrem Wesen nach grundverschieden von den Wundern, die als richtige äußere Geschehnisse das Leben des französischen Heldenmädchens begleiten, ganz abgesehen davon, daß jene Traumerscheinung am Schluß eines Dramas steht, das sich durchaus in den Schranken der Wirklichkeit ohne jeden Eingriff übernatürlicher Mächte abspielt, während in der „Jungfrau von Orleans" fortwährend die überirdische Welt in das Leben und die Geschicke der Menschen hereinragt, uns also vom Anfang bis zum Ende einheitlich die gleiche Stimmung umfängt.

Auch Schillers Briefwechsel unterrichtet uns nicht näher über seine Ansichten von der Verwertung des Wunders im Drama. Nur ganz allgemein betonte Goethe in dem Aufsatz über epische und dramatische Dichtung, den er seinem Briefe vom 23. Dezember 1797 beilegte und dem — durchweg zustimmenden — Urteile des Freundes unterbreitete, daß die Welt der Phantasien, Ahnungen, Erscheinungen, Zufälle und Schicksale, die den beiden Gattungen der Poesie gleichmäßig offen stehe, selbstverständlich an die sinnliche Welt herangebracht werden müsse, was für den modernen Dichter mit größern Schwierigkeiten als für den antiken verknüpft sei.

Digitized by Google

Bei den frühern Theoretikern der Dichtkunst in Deutschland konnte sich Schiller für seine Auffassung des Wunders im Drama wenig holen. Zwar hatten schon sechzig Jahre vor ihm Bodmer und Breitinger dem Wunderbaren die höchste Bedeutung in der Poesie zuerkannt. Der Wert des Wunderbaren lag aber für sie wesentlich darin, daß es „die äußerste Staffel des Neuen“ ist, daß es dem Leser oder Zuschauer zunächst als etwas Unmögliches erscheint, also völlig unvermutet, überraschend, verblüffend für ihn eintritt und so auf sein Gemüt den stärksten — man möchte sagen: den äußerlich stärksten — Eindruck macht. Freilich forderte Breitinger, daß das Wunderbare „immer auf die wirkliche oder die mögliche Wahrheit gegründet“ sei, und nannte es ausdrücklich „ein vermummtes Wahrscheinliches“.[1]) Wahrscheinlich jedoch hieß ihm bestenfalls, was innerlich folgerichtig ist, auch was durch glaubwürdige Zeugen bestätigt wird, und was bei einer großen Anzahl von Menschen einmal Glauben gefunden hat oder noch findet. Seine Erörterungen über die Verbindung des Wunderbaren und Wahrscheinlichen wiesen daher im einzelnen nirgends auf den von Schiller zu betretenden Weg, ebensowenig wie die besondere „kritische Abhandlung“, die Bodmer gleichzeitig mit seinem Freunde 1740 über diese Hauptfrage der damaligen deutschen Ästhetik veröffentlichte.

Auch Lessing konnte hier trotz den glänzenden Darlegungen im elften Stück der „Dramaturgie“ über die Geistererscheinungen in der „Semiramis“ und im „Hamlet“ nicht Schillers Führer sein. Ja, äußerlich — doch eben nur äußerlich — verstieß dieser sogar gegen eine von dem Tadler Voltaires mit gutem Recht betonte Forderung: gleich dem Geist des Ninus erscheint auch der schwarze Ritter am hellen Tage. Aber sehr ungleich dem Voltairischen Gespenst, tritt er nicht einer größeren Gruppe von Menschen, sondern in einer öden Gegend des Schlachtfeldes allein Johanna gegenüber und ist längst von der Bühne verschwunden, als andere Personen, Feinde oder Freunde, ihr nahen.

---

[1]) Kritische Dichtkunst (Zürich 1740), Teil I, Abschnitt VI, S. 131 f.

Digitized by Google

Seine besondere Auffassung des Wunders konnte übrigens Schiller unmittelbar von Shakespeare so wenig lernen wie von den andern dramatischen Dichtern älterer Zeit, die ihm bekannt waren. Auch in den romantischen Stücken, die seiner „Jungfrau“ vorausgingen, in Tiecks phantastischen Märchenlustspielen und „Genoveva“, war nichts dergleichen zu entdecken. Ebenso war bis dahin in den theoretischen Schriften der Brüder Schlegel, besonders in den verschiednen Sammlungen von „Fragmenten“, die Bedeutung des Wunders für die Poesie niemals in einer Weise, die Schiller anregen konnte, genauer besprochen worden. Er hätte also, selbst wenn er von den Brüdern hätte lernen wollen, in dieser Sache sich vergebens nach ihrem Rat umgesehen. Gelegentliche Bemerkungen in Friedrichs „Geschichte der Poesie der Griechen und Römer“[1]) über die von Aristoteles bestrittene Zulässigkeit des Wunderbaren in der Tragödie waren für einen solchen Zweck zu allgemein gehalten.

Am ersten erklärte noch Tieck in dem Aufsatz über Shakespeares Behandlung des Wunderbaren, mit dem er 1796 seine Bearbeitung des „Sturms“ einleitete, die Geistererscheinungen in den Trauerspielen des gefeierten Engländers so, daß hier vielleicht der Keim zu Schillers Auffassung liegen könnte. Tieck rühmte, wie Shakespeare diese Erscheinungen stets vollkommen aus dem Charakter der Personen, die sie sehen, herleite; er „personifiziere“ in ihnen „Affekte oder Ideen, . . die höchsten Leidenschaften, den Seelenzustand, in welchem das Gemüt beunruhigt und die Phantasie auf einen hohen Grad erhitzt ist“. So sei z. B. die Erscheinung Cäsars vor Brutus „fast nur eine sichtbare dargestellte böse Ahndung“.[2]) Was Tieck hier sagte, war noch keineswegs dasselbe, was Schiller hernach tat; im Grunde meinte jener doch nur, daß Shakespeare die Gestalten, die seine Personen im Traum oder in leidenschaftlicher Erregung und nervöser Spannung vor ihrem geistigen Auge zu erblicken glauben, leibhaftig, auch für den Zuschauer

[1]) Berlin 1798, Bd. I, S. 110 f. (J. Minor, Friedrich Schlegels prosaische Jugendschriften. Wien 1882, Bd. I, S. 291 f.)

[2]) S. 39 und 42 der Ausgabe von 1796.

Digitized by Google

sichtbar auf die Bühne stelle. Gleichwohl könnte Schiller am Ende doch durch ihn auf den Weg zu seiner Art der Behandlung des Wunders geleitet worden sein.[1])

Ähnlich stimmen zu seinem Verfahren die theoretischen Anschauungen einiger späterer Dramatiker. Grillparzer wollte, indem er Versinnlichung alles Unsinnlichen im Drama verlangte, im Wesen dasselbe wie Schiller, wenn er auch gerade bei der Verwertung des Übernatürlichen in seinen eignen Dichtungen das Beispiel seines großen Vorgängers nicht unmittelbar nachahmte.[2])

Vollkommenes Einverständnis mit Schiller aber bekundete Richard Wagner, obgleich er an jenen dabei nicht ausdrücklich erinnerte. Denn, was Schiller, ohne sich theoretisch darüber zu äußern, mit der Behandlung des Wunders in der „Jungfrau von Orleans" praktisch leistete, das erklärte Wagner, von ganz andern Ausgangspunkten zu demselben Ziele gelangend, in „Oper und Drama"[3]) als das innerste Wesen des dichterischen Wunders: nicht der Religion dient es wie das dogmatische Wunder, sondern allein der poetischen Wirkung. Es hebt die Natur der Dinge nicht auf, sondern macht sie vielmehr dem Gefühl begreiflich. Es zeigt das, was im gewöhnlichen Leben über Raum und Zeit zerstreut, in viele kleine Einzelhandlungen zersplittert ist, in Einen Augenblick zusammengedrängt, bietet also ein verdichtetes und eben darum auch verstärktes, erhöhtes Bild des wirklichen Lebens und wird so vom Gefühl des Beschauers keineswegs als unmögliches Wunder, sondern als verständlichste Darstellung der Wirklichkeit begriffen.

Die Wunder in der „Jungfrau von Orleans" können geradezu als Musterbeispiele für die Richtigkeit dieser Auffassung gelten.

---

[1]) Aufmerksam auf Tiecks Abhandlung mochte ihn schon die Anzeige in der jenaischen „Allgemeinen Literaturzeitung" (Nr. 78 vom 10. März 1797, S. 619 ff.) von A. W. Schlegel machen, der freilich an Form und Inhalt jenes Essays allerlei auszusetzen wußte.

[2]) Vgl. Fritz Strich, Franz Grillparzers Ästhetik (Berlin 1905), S. 99 f.

[3]) Teil II, Abschnitt 5. (Gesammelte Schriften und Dichtungen. Leipzig 1872, Bd. IV, S. 102 ff.)

Digitized by Google

ZOBODAT - www.zobodat.at

Zoologisch-Botanische Datenbank/Zoological-Botanical Database

Digitale Literatur/Digital Literature

Zeitschrift/Journal: Sitzungsberichte der philosophisch-philologische und historische Klasse der Bayerischen Akademie der Wissenschaften München

Jahr/Year: 1907

Band/Volume: 1906

Autor(en)/Author(s): Muncker Franz

Artikel/Article: Zu Schillers Dichtungen 247-278