

NORBERT OELLERS

SCHILLERS KUNSTSPIELE NACH DEM STUDIUM KANTS¹

Im Mai 1791 war Schiller so bedrohlich krank, dass in der Öffentlichkeit sein Überleben für unwahrscheinlich gehalten werden konnte. Am 8. Juni meldete die in Salzburg erscheinende *Oberdeutsche allgemeine Literaturzeitung* gar, Schiller sei tot. Zwei Wochen vorher, am 24. Mai, hatte Schiller allerdings an Körner melden können: »Endlich bin ich so ziemlich wieder hergestellt.« (NA 26, S. 87²) Die Herstellung machte Schiller nicht gesund; ein vierzehnjähriges Sterben hatte begonnen.

In ihrer 1830 erschienenen Schiller-Biografie erinnert sich Caroline von Wolzogen: »Bei einem Besuche in Rudolstadt [am 8. Mai 1791] erlitt er [Schiller] einen neuen harten Anfall, wo er sich entschieden dem Tode nahe glaubte. [...] Ich las ihm die Stellen aus Kants Kritik der Urtheilskraft, die auf Unsterblichkeit deuten, vor.«³ Vielleicht hatte Schiller darum gebeten, die Schwägerin möge ihm das vorletzte Kapitel des Werkes vortragen, das von Gott, Freiheit und Unsterblichkeit, den Postulaten der praktischen Vernunft, handelt: »§. 91. Von der Art des Fürwarhaltens [!] durch einen practischen Glauben.«⁴ In den beiden vorangegangenen Monaten hatte sich Schiller intensiv mit Kants dritter *Critik* beschäftigt, so dass ihm der Inhalt des ganzen Werkes bekannt gewesen sein wird.

Zwischen Schillers Krankheit und seinem Kant-Studium besteht ein durch das zeitliche Beieinander zu vermutender Zusammenhang von tief-

¹ Der Aufsatz basiert auf einem Vortrag, der im November 2009 auf der Marbacher Schiller-Tagung »Schiller, der Spieler« vorgetragen und diskutiert wurde.

² Die Schiller-Zitate dieses Aufsatzes sind der Schiller-Nationalausgabe, Weimar 1943 ff. (= NA) entnommen.

³ [Caroline von Wolzogen], Schillers Leben, verfaßt aus Erinnerungen der Familie, seinen eignen Briefen und den Nachrichten seines Freundes Körner, Stuttgart und Tübingen 1830, T. 2, S. 83.

⁴ Immanuel Kant, Critik der Urtheilskraft, Berlin und Libau 1790, S. 448-462. Schiller besaß diese Erstausgabe des Werks. Vgl. NA 41 I, S. 622-624; außerdem: »Friedrich Schiller. Vollständiges Verzeichnis der Randbemerkungen in seinem Handexemplar der »Kritik der Urtheilskraft«, in: Materialien zu Kants »Kritik der Urtheilskraft«, hrsg. von Jens Kulenkampff, Frankfurt a. M. 1974, S. 126-144.

greifender Bedeutung, nämlich eine Zäsur seiner ästhetischen Ansichten und der sich daraus ergebenden poetischen Praxis, die vergleichbar mit der Zäsur ist, die Goethes Italienische Reise bewirkt hat, oder mit epochalen Einschnitten, die andere Dichter erfahren haben.⁵ Anfang Januar 1791 überkam Schiller in Erfurt mit Heftigkeit jene Krankheit, die ihn an den Rand des Grabes brachte, eine kruppöse Pneumonie, die in immer neuen Schüben bis zu seinem Tod in sein Leben eingriff. Schlechte und bessere (nie gute) Tage wechselten sich im Januar und Februar ab. Am 22. Februar 1791 heißt es in einem Brief an Körner:

Endlich nach einer langen Unterbrechung kann ich mich wieder mit Dir unterhalten. Meine Brust, die noch immer nicht ganz hergestellt ist, erlaubt es nicht, daß ich viel schreibe [...]. Dieser noch fortdauernde Schmerz auf einer bestimmten Stelle auf meiner Brust, den ich bei starkem Einathmen, Husten oder Gähnen empfinde und der von einem Gefühl der Spannung begleitet ist, beunruhigt mich in manchen Stunden, da er durchaus nicht weichen will [...]. (NA 26, S. 74)

Im folgenden Brief an Körner, geschrieben am 3. März 1791, teilt Schiller dem Freund eine wichtige Neuigkeit mit:

Du erräthst wohl nicht, was ist jetzt lese und studiere? Nichts schlechteres als – Kant. Seine Critik der Urtheilskraft, die ich mir selbst angeschafft habe, reißt mich hin durch ihren neuen lichtvollen geistreichen Inhalt und hat mir das größte Verlangen beygebracht, mich nach und nach in seine Philosophie hinein zu arbeiten. [...] ich ahnde, daß Kant für mich kein so unübersteiglicher Berg ist, und ich werde mich gewiß noch genauer mit ihm einlassen. (NA 26, S. 77-78)

Die im ersten Halbjahr 1791, in den Wochen und Monaten schwerer Krankheit intensiv betriebene Beschäftigung und Auseinandersetzung mit der *Critik der Urtheilskraft* beförderte Schillers schon seit einigen Jahren bestehende Neigung, auf dem Felde der Ästhetik selbst produktiv zu wer-

⁵ An Kleists so genannte »Kant-Krise«, die sich in seinem Brief an Wilhelmine von Zenge vom 22. März 1801 geäußert hat, mag in diesem Zusammenhang erinnert werden, auch an Kafkas plötzlichen Schreibraptus, der ihn in der Nacht vom 22. auf den 23. September 1912, als er »Das Urteil« schrieb, überkam: »Die fürchterliche Anstrengung und Freude, wie sich die Geschichte vor mir entwickelte wie ich in einem Gewässer vorwärtskam. Mehrmals in dieser Nacht trug ich mein Gewicht auf dem Rücken. Wie alles gewagt werden kann, wie für alle, für die fremdesten Einfälle ein großes Feuer bereitet ist, in dem sie vergehn und auferstehn. [...] Nur so kann geschrieben werden, nur in einem solchen Zusammenhang, mit solcher vollständigen Öffnung des Leibes und der Seele.« (Franz Kafka, Tagebücher, hrsg. von Hans-Gerd Koch u.a., Frankfurt a. M. 1990, S. 460-461)

den und dabei Kant nahe zu kommen, ihn zu variieren, zu modifizieren, vielleicht sogar zu überbieten. In dem Maße, in dem dies Schritt für Schritt geschah, wurde die historische Arbeit zurückgedrängt. Poetische Arbeiten hatte Schiller schon seit 1789 nicht mehr hervorgebracht. Zuletzt war das gedankenreiche Gedicht *Die Künstler* erschienen, das später Schillers ästhetischen Vorstellungen und Ansprüchen so wenig genügte wie fast alle anderen seiner Dichtungen vor der Begegnung mit Kant, einer Begegnung, die in ihren Wirkungen dem kaum nachsteht, was sich für sein Denken und Dichten durch die drei Jahre später einsetzende Freundschaft mit Goethe ergeben hat.

Bei der Frage, wie sich Kunst, die sich durch ›Schönheit‹ auszeichnen muss, bestimmen lasse, wie sich vor allem die Dichtung ›verstehen‹ lasse, stieß Schiller bei Kant auf die bündige Antwort: als Spiel. Der Philosoph wies der Dichtkunst »den obersten Rang« unter den Künsten zu, weil sie

die Einbildungskraft in Freyheit setzt und innerhalb den Schranken eines gegebenen Begriffs, unter der unbegrenzten Mannigfaltigkeit möglicher damit zusammenstimmender Formen, diejenige darbietet, welche die Darstellung desselben mit einer Gedankenfülle verknüpft, der kein Sprachausdruck völlig adäquat ist und sich also ästhetisch zu Ideen erhebt. Sie stärkt das Gemüth, indem sie es sein freyes, selbstthätiges und von der Naturbestimmung unabhängiges Vermögen fühlen läßt [...]. Sie spielt mit dem Schein, den sie nach Belieben bewirkt, ohne doch dadurch zu betrügen; denn sie erklärt ihre Beschäftigung selbst für bloßes Spiel, welches gleichwohl vom Verstande und zu dessen Geschäfte zweckmäßig gebraucht werden kann.⁶

In seinen Dichtungen vor 1790 hat Schiller nicht erkennen lassen, dass er sie als Spiele betrieben habe. Natürlich ist hier und da von Spielen die Rede, aber damit sind immer Inhalte gemeint, entsprechend dem, was Schillers Leben weitgehend bestimmt hat, was er also gewissermaßen aus der Realität seiner Existenz in das von ihm Geschriebene übertragen hat. Er hat – vergleichbar in dieser Hinsicht Lessing und Casanova – viel gespielt; vielleicht war er spielsüchtig. Er kannte und liebte mehrere Brettspiele, vor allem Schach; er kannte und spielte die seinerzeit ›gängigen‹ Kartenspiele wie das komplizierte Tarok und das einfachere L'hombre. Ob und wie sehr seine Neigung zum Genuss von Frauen, Tabak und Alkohol etwas mit Spielleidenschaft zu tun hatte, wird der Kenner seines an Exzessen nicht armen Lebens als rhetorische Fragen ansehen. Von diesen Spielarten sei hier nicht weiter die Rede (also nicht von ›games‹), da es hier im

⁶ Kant, Kritik der Urtheilskraft (s. Anm. 4), S. 213.

Wesentlichen um den Dichter und einige seiner um 1800 geschriebenen Werke, vor allem seiner Dramen (»plays«) geht. Doch ein kurzer Blick auf die Art der Spiele, von denen in seinen frühen Werken die Rede ist, soll auf die besondere, die fundamental andere Bedeutung von Spiel als Begriff und »Sache« in Schillers klassischer Zeit vorbereiten.

Wenn Spiegelberg in den *Räubern* von »klingendem Spiel« spricht (NA 3, S. 27), dann ist damit nichts anderes als Musik gemeint wie in *Die Götter Griechenlandes*, wenn »Orpheus Spiel« (V. 125) genannt wird (NA 1, S. 193). Und wenn Franz Moor plant, Amalia zum »Spiel meines Willens« zu machen (NA 3, S. 43), dann hat dieses Vorhaben mit »schöner« Kunst so wenig zu tun wie das von König Philipp vermutete »falsche Spiel« (V. 3123; NA 6, S. 159) seiner Gemahlin. Ebenso verhält es sich mit deren Besorgnis gegenüber Posa: »Ich fürchte | Sie spielen ein gewagtes Spiel.« (V. 4993 f.; ebd., S. 266) Diese und viele andere Spiele in Schillers Dichtungen vor 1790 verfolgen einen bestimmten Zweck, der moralisch bewertbar ist – wie die Dichtungen, in denen von ihnen die Rede ist. Das heißt: Sie sind als Inhalte »bedeutend«, zum Verständnis einer Form taugen sie nichts. Nun ist nicht zu bestreiten, dass Schillers frühe Dramen und Gedichte Kunstwerke sind, aber sie sind – nach seiner durch das Studium Kants gewonnenen Überzeugung – nur Kunstwerke zweiter Klasse, da ihr moralischer Impetus vom Kunstschönen, das sich in der Form verbirgt, ja: Form ist, ablenkt. Schwerlich hätte Schiller 1784, als er in Mannheim seinen mit vielen moralischen Appellen durchsetzten Vortrag *Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken?* hielt, gutheißen können, was ihm zehn Jahre später selbstverständlich war: dass die Kunst nicht über Gut und Böse zu richten habe. Goethes vehemente Kritik am 8. Band von Herders *Briefen zu Beförderung der Humanität*, die er im Brief an Heinrich Meyer vom 20. Juni 1796 äußerte, entsprach dem, was Schiller seit einem halben Jahrzehnt für gewiss hielt. Herders »rednerische Vermischung des Guten und des Unbedeutenden« tadelte Goethe und fuhr fort:

Und so schnurrt auch wieder durch das Ganze die alte, halbwahre Philisterleyer: daß die Künste das Sittengesetz anerkennen und sich ihm unterordnen sollen. Das erste haben sie immer gethan und müssen es thun, weil ihre Gesetze so gut als das Sittengesetz aus der Vernunft entspringen; thäten sie aber das zweyte, so wären sie verloren, und es wäre besser, daß man ihnen gleich einen Mühlstein an den Hals hänge und sie ersäuften, als daß man sie nach und nach ins Nützlich-Platte absterben ließe.⁷

⁷ Goethes Briefwechsel mit Heinrich Meyer, hrsg. von Max Hecker, Bd. 1, Weimar 1917, S. 268-269.

»In einem wahrhaft schönen Kunstwerk soll der Inhalt nichts, die Form aber alles thun«, deklarierte Schiller 1795 im 22. seiner Briefe *Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen* (NA 20, S. 382) und wenig später: »Der ernsteste Stoff muß so behandelt werden, daß wir die Fähigkeit behalten, ihn unmittelbar mit dem leichtesten Spiele zu vertauschen.« (Ebd.) Das Spiel äußert sich im interesselosen Wohlgefallen des Künstlers und des Rezipienten an der spielerisch hervorgebrachten geglückten Form eines Kunstwerks. Was als geglückt zu gelten hat, ist nicht verbindlich festzulegen; denn Geschmacksurteile sind nur bedingt zu begründen, weil sich das ›Wesen‹ der Form nur schwer erschließen, in Worte fassen und vermitteln lässt. Schiller hätte dem 1826 unter der Überschrift *Einzelnes* in *Ueber Kunst und Alterthum* veröffentlichten Satz Goethes 30 Jahre zuvor ebenso beipflichten können, wie er dem harschen Urteil des Freundes über Herders Humanitätsbriefe vermutlich zugestimmt hat, dem Satz nämlich: »Den Stoff sieht Jedermann vor sich, den Gehalt findet nur der der etwas dazu zu tun hat, und die Form ist ein Geheimnis den meisten.«⁸ Die Form, die in der Kunst alles tun soll, ergibt sich, so denkt es sich Schiller, aus der zweckfrei spielenden Einbildungskraft dessen, der ein Kunstwerk hervorbringen möchte. In dieser Konstruktion ist der Begriff des Spiels, verglichen mit dem der Form, weniger als diese »ein Geheimnis den meisten«; denn aus Erfahrung weiß fast Jedermann, was Theater-, Karten- oder Ballspiele sind und bedeuten. Und dass Theater- oder Stadionbesucher das Wie der Spiele (Bewegungen, Ausdruck, Stil) mehr zu schätzen wissen als das Was (Inhalte, Handlungen, Ergebnisse), ist zwar nicht allgemein, aber keineswegs ungewöhnlich.

Schillers höchste Schätzung des Spiels findet sich im 15. seiner Briefe *Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen*, ausgedrückt in dem oft zitierten Satz: »[...] der Mensch spielt nur, wo er in voller Bedeutung des Worts Mensch ist, und er ist nur da ganz Mensch, wo er spielt.« (NA 20, S. 359) Dieser Satz ist durch mehrere Sätze ähnlichen Inhalts zu ergänzen und zu verdeutlichen, die Schiller in derselben Zeit schrieb; so heißt es am 7. Januar 1795 in einem Brief an Goethe: »Soviel ist indeß gewiß, der Dichter ist der einzige wahre Mensch, und der beste Philosoph ist nur eine Carricatur gegen ihn.« (NA 27, S. 116) Die Kombination der

⁸ Johann Wolfgang Goethe, *Samtliche Werke nach Epochen seines Schaffenes* (Münchener Ausgabe), Bd. 17, München und Wien 1991, S. 772. Der Satz hat Eingang unter Goethes *Maximen* und *Reflexionen* gefunden; desgleichen ein früherer, der das oft bedachte ›Kunstgeheimnis‹ betrifft (und von Schiller wohl hätte gutgeheißen, aber nicht formuliert werden können): »Wem die Natur ihr offenbares Geheimnis zu enthüllen anfängt, der empfindet eine unwiderstehliche Sehnsucht nach ihrer würdigsten Auslegerin, der Kunst.« (Ebd., S. 751)

beiden Sätze ergibt, dass der Dichter als Spieler der wahre Mensch (oder: ganz Mensch) ist. Dabei darf das Selbstverständliche nicht außer Acht gelassen werden: Das »Spiel der freyen Ideenfolge« schafft noch keine Kunst; diese verlangt »den Sprung zum ästhetischen Spiele«, der dadurch möglich wird, dass »der gesetzgebende Geist in die Handlungen eines blinden Instinktes« eingreift.⁹

Von dem Dichter (dem Künstler) Schiller als Spieler sei im Folgenden hauptsächlich gesprochen: wie seine Kunst (seine Dichtung) den Charakter des Spiels erkennen lässt. Doch sollen noch zwei Bemerkungen vorausgeschickt werden.

Wer Schiller kennt, weiß, dass ›Spiel‹ und ›spielen‹ zu des Dichters Lieblingsvokabeln gehören; es gibt sie in seinen Werken und Briefen wohl mehr als 800 Mal, meist in den gewöhnlichen Bedeutungen von ›ein Spiel treiben mit‹, ›aufs Spiel setzen‹, ›eine Rolle spielen‹ oder Ähnliches – wie sie auch in den Jugendwerken, vor allem im *Fiesko*, immer wieder gebraucht werden. Nach dem Studium Kants und dann verstärkt nach der Begegnung mit Goethe kommen die Worte häufig in ästhetischen Kontexten vor, zum Beispiel in der Feststellung, »daß der Ernst in dem Roman [*Wilhelm Meisters Lehrjahre*] nur Spiel, und das Spiel in demselben der wahre und eigentliche Ernst ist« (NA 28, S. 233¹⁰); oder: das Ästhetische sei immer »Ernst und Spiel zugleich [...], wobei der Ernst im Gehalte und das Spiel in der Form gegründet ist« (NA 29, S. 119¹¹); oder: es gehöre »zum Wesen der Poesie, daß in ihr Ernst und Spiel immer verbunden seyen« (NA 29, S. 234¹²). An Goethe dies alles, und die Erinnerung an die Bestimmung in den ästhetischen Briefen, dass sich der Meister der Kunst (also der wahre Mensch, der Dichter, der Spieler) dadurch erweise, »daß er den Stoff durch die Form vertilgt« (NA 20, S. 382),¹³ drängt sich förmlich auf und dazu die Erläuterung, dass Stoff und Inhalt bei Schiller nicht immer unterschieden sind (als unbehandelter beziehungsweise behandelter ›Gegenstand‹), während Goethe, wenn er von poetischen Inhalten sprach, stets ›Bedeutendes‹, also den Gehalt mitgemeint hat.

An Goethe soll sich auch die zweite Vorbemerkung knüpfen. Die spiele- risch hervorgebrachte Kunst ist eine *Ars serena*, eine von der Wirklichkeit

⁹ NA 20, S. 407 (aus dem letzten, dem 27. der Briefe »Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen«).

¹⁰ Brief an Goethe vom 28. Juni 1796.

¹¹ Brief an Goethe vom 17. August 1797.

¹² Brief an Goethe vom 8. Mai 1798.

¹³ Zur Klarstellung, deren es angesichts der grassierenden Missverständnisse immer noch bedarf: ›vertilgen‹ meint hier nicht ›vernichten‹ oder ›ausrotten‹, sondern ›zum Verschwinden bringen‹, ›in den Hintergrund rücken‹, ›bedeutungslos machen‹ o.ä.

ungetrübte, eine heitere Kunst, wie es im letzten Vers des *Wallenstein*-Prologs heißt: »Ernst ist das Leben, heiter ist die Kunst.«¹⁴ Goethe hat daraus, als er den Prolog am 12. Oktober 1798 bei der Wiedereröffnung des umgebauten Weimarer Hoftheaters sprechen ließ, etwas anderes gemacht: »Ernst ist das Leben, heiter sey die Kunst!« (NA 8 N II, S. 390). Zu denken ist: Goethe wusste, dass menschliche Kunst (seine Kunst nicht anders als die des Freundes) niemals vollkommen gelingen kann,¹⁵ sie solle aber immer die Tendenz haben, heiter zu sein. Doch damit würde er eine heitere Kunst (gewissermaßen eine *Ars serenissima*) trennen von jedweder Kunst, die Menschen hervorzubringen in der Lage sind. Mit einer solchen Spitzfindigkeit ist Goethes Eingriff in den Schillerschen Vers nicht befriedigend zu erklären. Oft genug hat er ja, sich selbst betrachtend, von der Heiterkeit des Künstlers gesprochen, die aus trüben Stimmungen, aus tiefer Melancholie erwache und in seinen Werken ihren Niederschlag finde.¹⁶ Die Variante fürs Theater (»heiter sey die Kunst«) wird einen anderen, einen einfachen, allerdings sehr problematischen Grund gehabt haben: Der Theaterdirektor Goethe nahm auf das Publikum Rücksicht, das schwerlich den Kunstcharakter des Bühnenstücks gegenüber der tragischen Handlung, wie sie ja schon mit *Wallensteins Lager*, das unmittelbar nach dem Prolog gegeben wurde, präludiert war, in den Vordergrund stellen wollte (oder konnte). Auf den Gedanken, die *Wallenstein*-Dichtung werde durch die Nichterfüllung des Postulats, Kunst solle heiter sein, in seiner Qualität herabgesetzt (weil der Stoff sich durch die Form nicht abdrängen lasse), ist Goethe vermutlich nicht gekommen. Seine große *Wallenstein*-Besprechung in Cottas *Allgemeiner Zeitung* im März 1799¹⁷ macht unzweifelhaft deutlich, wie sehr er des Freundes Opus magnum als Kunstwerk zu schätzen wusste, auch – als Spiel.

Auf das längst Bekannte, oft Behandelte (und in diesem Aufsatz bereits Angedeutete), aber nicht immer gründlich Bedachte ist noch einmal aufmerksam zu machen: Schillers Schönheits-, Kunst- und Form-Überzeugungen, wie er sie in seinen ästhetischen Schriften der Jahre 1793-1795

¹⁴ Zitate aus »Wallenstein« nach dem Text des Erstdrucks in NA 8 N II.

¹⁵ Als vollkommen galt Goethe die symbolische Kunst, die er gelegentlich von der allegorischen unterschied (dabei auch Schillers Werke als allegorische von der vollkommenen Kunst absetzend; vgl. Münchner Ausgabe [s. Anm. 8], Bd. 17, S. 766-767). Dass die Vollkommenheit kaum erreichbar ist, kann aus einer Reflexion Goethes geschlossen werden, die ebenfalls unter »Einzelnes« 1826 in »Ueber Kunst und Alterthum« erschien: »Das ist die wahre Symbolik wo das Besondere das Allgemeine repräsentiert, nicht als Traum und Schatten, sondern als lebendig augenblickliche Offenbarung des Unerforschlichen.« (Ebd., S. 775)

¹⁶ Siehe dazu Anja Höfer, *Heiterkeit auf dunklem Grund. Zu einem zentralen Begriff in Goethes Kunstanschauung*, München 1997, passim.

¹⁷ Vgl. die Wiedergabe der Besprechung in NA 8 N III, S. 376-391.

formuliert hat, lassen sich ohne die Lehren Kants, vor allem die in der *Critik der Urtheilskraft* ausgesprochenen, nicht denken. In diese Zusammenhänge gehört natürlich auch die Spieltheorie Schillers, die mit der Kants aufs Schönste übereinstimmt, die Theorie des Spielerkünstlers und Kunstspielers Schiller, der, gerade weil er mit seinem Lehrer in Prinzipien einig war, den verständlichen Wunsch hatte, auf dessen Schultern stehend noch weiter zu sehen, und ein System der Schönheit als objektiv bestimmbar, rational erklärbar zu entdecken glaubte, mit dem die – wenigstens für ihn – leidige Subjektivität von Geschmacksurteilen, die für Kant selbstverständlich (freilich aus Gründen a priori erklärbar) war, aus der Ästhetik zu eskamotieren sei. Doch nichts von diesem wenig überzeugenden Versuch,¹⁸ sondern etwas von den Spielbestimmungen, wie sie sich bei Kant und Schiller finden, sei in Erinnerung gerufen.

Die im Spiel sich beweisende Freiheit der Einbildungskraft¹⁹ (der lebhaften Fantasie) ist demnach das Kennzeichen des Dichters, der spielend zweckmäßig zu Werke geht, da es ihm um die Vermittlung von Schönheit und damit, wie es sich Schiller nicht anders gedacht hat, um ästhetische Erziehung geht. Die Schönheit selbst wird bei Kant definiert als »Form der Zweckmäßigkeit eines Gegenstandes, sofern sie ohne Vorstellung eines Zwecks an ihm wahrgenommen wird.«²⁰ Ausgeschlossen ist bei Kant natürlich wie bei Schiller und Goethe, was der Kunst nicht anhängen darf: dass sie sich moralischen Zwecken unterordnet. Und auch darin gibt

¹⁸ Vgl. dazu die grundlegende Abhandlung von Dieter Henrich, *Der Begriff der Schönheit in Schillers Ästhetik*, in: *Zeitschrift für philosophische Forschung* 11, 1957, S. 527-547.

¹⁹ Der von Schiller – vermutlich im Anschluss an Kant – erst in den philosophischen Schriften (außer in der Abhandlung *Vom Erhabenen* v.a. in der ein Jahrzehnt später geschriebenen Vorrede zur *Braut von Messina*) verwendete Begriff ist von dem der Fantasie gar nicht oder nur geringfügig unterschieden; dieser kommt etwa doppelt so häufig – sicher über 300 Mal – in Schillers Schriften und Briefen vor wie jener, beginnend mit den *Räubern*, in denen Franz Moor die »Ammen und Wärterinnen« verflucht, »die unsere Phantasie mit schrecklichen Mährgen verderben« (IV 2; NA 3, S. 95). Müheles lässt sich die Bedeutung der Begriffe (wie »Spiel« und »Spielraum«) durch die Lektüre des Kapitels »Das Kontemplativerhabene der Macht« in der Abhandlung »Vom Erhabenen« (NA 20, S. 186-192) erkennen. Von der Fantasie deutlich unterschieden ist bei Schiller die – von ihm nur selten erwähnte – Imagination, die als Vorstellung weder positiv noch negativ konnotiert ist; entsprechend sind auch Imaginations- oder Vorstellungsvermögen nicht in die Nähe der Einbildungskraft zu rücken.

²⁰ Kant, *Critik der Urtheilskraft* (s. Anm. 4), S. 60. Schiller hat in seinem Exemplar der »*Critik der Urtheilskraft*« diese Stelle mit einem Hinweis auf S. XLII der Einleitung markiert. – Vgl. auch (ebd., S. 211) die ebenfalls markierte Stelle (mit Verweis auf verschiedene Abschnitte, u.a. auf §. 59. Von der Schönheit als Symbol der Sittlichkeit« [S. 251]): »[...] in aller schönen Kunst besteht das Wesentliche in der Form, welche für die Beobachtung und Beurtheilung zweckmäßig ist [...].«

es zwischen Kant und Schiller keine Differenz: dass sich das Wohlgefallen am Kunstschönen »mit der bloßen Beurtheilung seiner Form«²¹ verbinde, dass also nicht die Materie (der Stoff), auch nicht der ›Gegenstand‹ (der noch nicht behandelte ›Inhalt‹), sondern allein die spielend hervorgebrachte Form ästhetische Qualifizierungen erlaube. Dass der Schein, der aus dem freien Gebrauch der Einbildungskraft entsteht und in die Wirklichkeit des so genannten gemeinen Lebens Eingang findet, mit dieser Wirklichkeit nicht unmittelbar etwas zu tun hat, sich aber auch nicht von ihr sondern lässt, gehört zu den Grundüberzeugungen des von Kant inspirierten Klassikers Schiller, auch wenn dieser zuweilen glauben wollte, der Künstler könne ohne alle Empirie auskommen.²²

Mit seinen, wie er glaubt, gesicherten ästhetischen Überzeugungen geht Schiller nach seiner ›philosophischen Phase‹ 1795 aufs Neue an sein poetisches Geschäft,²³ das er nach über einem Jahrfünft der Zurückhaltung auf dem lyrischen Feld wieder aufnimmt. Dabei verliert er nie das Bewusstsein seiner eigenen Schwäche: dass der Freiheit der Einbildungskraft immer wieder der Zwang der Reflexion entgegen steht und dadurch auch die Kunst mit dem ernsten Leben in Berührung kommt, sich mit ihm wohl auch vermischt.

Es ist selbstverständlich, dass Schillers ästhetische Überzeugungen ihn auch bei seinen Raisonnements über die Werke anderer Autoren leiten, über die Goethes im Besonderen. Nach der Lektüre der beiden ersten *Wilhelm Meister*-Bücher erklärt er sein Wohlgefallen damit, dass in dem Werk »alles so heiter, so lebendig, so harmonisch aufgelöst und so menschlich wahr« sei (NA 27, S. 116²⁴). Und am Ende versinken »Ernst und Schmerz [also der Ernst des Lebens] durchaus wie ein Schattenspiel«, und es wird »der leichte Humor [also die Heiterkeit] vollkommen darüber

²¹ Ebd., S. 148.

²² Im Brief an Goethe vom 14. September 1797 heißt es: »Aus Verzweiflung, die empirische Natur, womit er umgeben ist, nicht auf eine aesthetische reducirern zu können, verläßt der neuere Künstler von lebhafter Phantasie und Geist, sie lieber ganz, und sucht bei der Imagination Hülfe gegen die Empirie, gegen die Wirklichkeit. Er legt einen poetischen Gehalt in sein Werk, das sonst leer und dürftig wäre, weil ihm derjenige Gehalt fehlt, der aus den Tiefen des Gegenstandes geschöpft werden muß.« (NA 29, S. 131) Vgl. dazu auch Schillers Brief an Goethe vom 4. April 1797 (ebd., S. 55-57).

²³ Am 17. Dezember 1795, nach dem Abschluss der Abhandlung »Ueber naive und sentimentalische Dichtung«, drückte Schiller im einem Brief an Goethe die Notwendigkeit der Wende von der Philosophie zur Poesie anschaulich aus: »Ich habe mich lange nicht so prosaisch gefühlt, als in diesen Tagen und es ist hohe Zeit, daß ich für eine Weile die philosophische Bude schließe. Das Herz schmachtet nach einem betastlichen Objekt.« (NA 28, S. 132)

²⁴ Brief an Goethe vom 7. Januar 1795.

Meister« (NA 28, S. 232 f.²⁵). Freiheit, Klarheit, Leichtigkeit, Heiterkeit – mit diesen Begriffen beschreibt Schiller ein übers andere Mal das Ausgezeichnete von Poesie, das ihn an Goethes Werken förmlich fasziniert. (»Der reiche Wechsel Ihrer Phantasie«, heißt es am 15. September 1797, »erstaunt und entzückt mich, und wenn ich Ihnen auch nicht folgen kann, so ist es schon ein Genuß und Gewinn für mich, Ihnen nachzusehen.« [NA 29, S. 132])

Bevor von den Spielen Schillers um 1800 (gemeint sind seine Dramen von *Wallenstein* bis *Die Braut von Messina* und einige Gedichte) die Rede ist, sei noch einmal betont, dass die diesen Spielen vorangegangenen spieltheoretischen Überlegungen, die Schiller nach der Begegnung mit Kant anstellte, so intensiv waren, dass sie als endgültig und damit als auf Schillers letztes Lebensjahrzehnt übertragbar angesehen werden können. Schon in der vermutlich Ende 1791 entstandenen Abhandlung *Ueber den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen* wird davon gesprochen, dass nur durch das freie Spiel der poetischen Einbildungskraft das Trauerspiel als »ein ernsthaftes Geschäft« beim Leser und Zuschauer den »Reiz des Vergnügens« auslösen und damit die »höchste ästhetische Wirkung« erfüllen könne. (NA 20, S. 135) Und ähnlich heißt es, mit Blick auf den Kunstrezipienten, in der Abhandlung *Ueber die tragische Kunst* (1791), dass in der Dichtung behandeltes Leiden »das freye Spiel unsrer Einbildungskraft« nicht aufheben könne, anders als »Leiden, von denen wir Zeugen sind« (NA 20, S. 159). Die Dichtung bringt es gerade deshalb, weil sie als freies Spiel ein weites Feld von Interpretationsmöglichkeiten schafft, dahin, die Fantasie vor dem Zugriff des nur auf erkennbare Wirklichkeiten fixierten Verstandes zu bewahren.²⁶ Schließlich seien noch zwei Sätze aus *Ueber das Pathetische* – eine der vielen Varianten bei der Formulierung einer ästhetischen Grundüberzeugung – hervorgehoben: »Bey der ästhetischen Schätzung [...] wird der Gegenstand auf das Bedürfniß der Einbildungskraft bezogen, welche nicht gebieten, bloß verlangen kann, daß das Zufällige mit ihrem Interesse übereinstimmen möge. Das Interesse der Einbildungskraft aber ist: sich frey von Gesetzen im Spiele zu erhalten.« (NA 20, S. 214)

Dass und wie das ernste Leben, das sich vor allem in den Verheerungen der Geschichte zeigt, dem modernen Dichter den Stoff für seine Spiele liefert, behandelt Schiller gründlich im zweiten Teil seiner letzten großen Abhandlung *Ueber naive und sentimentalische Dichtung*.

²⁵ Brief an Goethe vom 28. Juni 1796.

²⁶ Vgl. dazu besonders die Abhandlung »Vom Erhabenen« aus dem Jahr 1793 (NA 20, S. 171-195).

Der erste Vers des *Wallenstein*-Prologs erklärt, warum Zuschauer ins Theater gehen: um »Der scherzenden, der ernstesten Maske Spiel« beizuwohnen (damit sie schließlich bestätigt finden, was am Ende des Prologs gesagt wird). Der Prolog bereitet den Hörer auch auf eine nicht alltägliche Spiel-Spezies vor: die des Reimes; gemeint sind hier die gereimten Knittelverse, die in *Wallensteins Lager* an Dichtungen des 17. Jahrhunderts erinnern sollen, damit der Zuhörer sich nicht in der prosaischen Welt seiner eigenen Zeit wähne und gleichzeitig erfahre, dass der ernste Stoff auf scherzhaft spielerische Weise für die gehobene Unterhaltung durch Poesie gedacht sei. In Versen, so hatte Schiller im November 1797 an Goethe geschrieben, lasse sich nichts ›Gemeines‹ schreiben, Verse forderten »schlechterdings Beziehungen auf die Einbildungskraft«, während die Prosa »bloß gut für den gewöhnlichen Hausverstand« sei. (NA 29, S. 159) Und so bietet auch das ›gemeine‹ Treiben der Soldaten (›Soff und Spiel und Mädels die Menge«; V. 272) für die Einbildungskraft der Zuschauer und Leser reiche Betätigungsmöglichkeiten (bis hin zur Freiheit, auch an des Dichters Regimentsmedikus-Zeit zu denken). Die Hinleitung zur hohen Tragödie gelingt durch das ein wenig angestrengt wirkende, dennoch kunstvolle Arrangement eines nur scheinbar auf Ort und Zeit festgelegten, zufällig ins Bild gerückten Lagerlebens, das ahnen lässt, was folgt: das anscheinend planlose Hin und Her eines großen Feldherrn, der nicht deshalb tief fällt, weil er schwankt und zögert und zweifelt, schon gar nicht, weil er den seinem Kaiser gegebenen Eid bricht und weil er einen Untergebenen (Buttler) hintergeht, sondern weil es die ins Zeitlose sich weitende Geschichte, die keine Nemesis mehr kennt, so mit sich bringt. *Wallensteins Lager* hat als selbstständiges Stück weder zu Schillers Zeit noch später auf der Bühne Glück gemacht; und in Verbindung mit dem folgenden Stück ist es nur selten aufgeführt worden – ohne je als Kunstspiel besondere Aufmerksamkeit zu finden. Es ließ (und lässt) sich ja auch nicht übersehen: Die pralle Handlung steht der ungewohnten Form entgegen, und die Form lenkt von dem Geschehen ab. Dass Schiller wenige Tage vor der Uraufführung in Weimar noch eilig die *Kapuziner*-Szene zusammenschrieb, die in die Mitte des Stückes rückte, nimmt nicht nur dieser Szene die vom Dichter selbst geforderte Qualität eines Spiels der Einbildungskraft; denn die Strafpredigt des *Kapuziners* besteht im Wesentlichen aus Zitaten eines Pamphlets von Abraham a Sancta Clara und verfolgt moralische Zwecke, die nicht ohne weiteres spielerisch ›aufgehoben‹ werden.

In den beiden Hauptstücken des großen Werks, in *Die Piccolomini* und *Wallensteins Tod*, hat Schiller vielleicht deshalb so oft von »Spiel« und »spielen« sprechen lassen (vorzüglich im Zusammenhang mit dem Handeln und Nichthandeln des den getreuen Generälen nicht begreiflichen

Generalissimus, der »Die Menschen [...], gleich des Bretspiels Steinen, | Nach seinem Zweck zu setzen und zu schieben« weiß [*Wallensteins Tod*, V. 2855 f.]), – vielleicht deshalb, weil er damit auf die Freiheit des Dichters, der mit der Unfreiheit des Spielers Wallenstein spielt, aufmerksam machen möchte? Kann sein, kann sein auch nicht. (Vgl. *Wallensteins Tod*, V. 3660 f.)

Ein kurzer Wortwechsel zwischen Wallenstein und Illo macht auf eine besondere Spielsituation des Helden aufmerksam, ohne durch die Form besonders akzentuiert zu sein. Nachdem des Feldherrn Verratspläne durch die Gefangennahme Sesinas ans Licht gekommen sind, entsteht eine höchst prekäre Lage, die schließlich zu Mord und Totschlag führt. »Wie?«, fragt Wallenstein, »Sollt' ich's nun im Ernst erfüllen müssen, | Weil ich zu frey gescherzt mit dem Gedanken? | Verflucht, wer mit dem Teufel spielt!« – Darauf Illo: »Wenn's nur dein Spiel gewesen, glaube mir, | Du wirst's in schwerem Ernste büßen müssen.« (*Wallensteins Tod*, V. 112-116) Der Teufel als Spielkamerad Wallensteins? Da dessen Spiel auf einen Zweck berechnet war (einen Zweck, der mit der gedachten Königswürde wesentlich zu tun hatte), ist es falsch und damit Teil des ernstesten Lebens, an dessen Ende das absehbar Entsetzliche steht.

Der Kunstspielcharakter der *Wallenstein*-Tragödie wird nicht nur durch geglückte Verse,²⁷ durch dramaturgische Kunstgriffe und fesselnde Situationen betont, sondern auch dadurch, dass der Dichter in die geschichtlichen Ereignisse, die den Hintergrund des Dramas bilden, energisch eingriff, indem er die Freiheit seiner Einbildungskraft zu vielen Erfindungen nutzte, vor allem die so wichtige Figur des schwärmerischen Idealisten Max Piccolomini (des »nächsten nach dem Hauptcharakter«²⁸) zu kreieren, mit dem der schöne Schein einer unwirklichen Welt nicht nur zerstört, sondern auch entlarvt wird. Dass alle seine Pappenheimer ihm freiwillig in den Tod folgen, ist nur erträglich, weil das Schreckliche (das Hegel so furchtbar, weil dominant erschien²⁹) in der heiteren Kunst aufgehoben ist – nicht im dreifachen Sinne des Philosophen (des Tilgens, des

²⁷ Zwar kommen in den Wallenstein-Stücken viele Verse vor, die auf verschiedene Weise aus dem Kontext der Blankverse herausfallen, aber in fast allen Fällen sind die Abweichungen von der »Norm« als durchaus sinnvoll zu rechtfertigen. Dass in einigen zeitgenössischen Rezensionen die metrischen »Unkorrektheiten« des Dichters streng getadelt wurden, sei wenigstens erwähnt.

²⁸ NA 29, S. 15 (Brief Schillers an Goethe vom 28. November 1796).

²⁹ Vgl. Hegels vermutlich schon im Spätsommer 1800 geschriebene, aber erst nach seinem Tod veröffentlichte »Wallenstein«-Besprechung (NA 8 N III, S. 277 f.). Die Besprechung schließt: »[...] es steht nur Tod gegen Leben auf, u. unglaublich! abscheulich! der Tod siegt über das Leben! Diß ist nicht tragisch, sondern entsezlich! [...] Daraus kan man n[ich]t mit erleichterter Brust springen!«

Bewahrens, des Erhebens); denn es verliert, da es auf der höheren Ebene der Kunst gebraucht wird, auf der Ebene der realpolitischen Wirklichkeit seine Funktion; und ›bewahrt‹ wird nur das ›Thema‹, der ›Stoff‹, der ›Inhalt‹. Eine weitere Erfindung des spielenden Dichters ist von großer Bedeutung für die Tragödie (die Tragödie des Zufalls, des nicht verstandenen, weil nicht verstehbaren Schicksals, des trügerischen Glücks etc.): dass Wallenstein nicht – wie es die Geschichte kennt – durch Deveroux, sondern durch Buttler den Tod erleidet. Der nach der historischen Überlieferung aus einem vornehmen irischen Adelsgeschlecht stammende Chef eines Dragonerregiments wird bei Schiller zu einem erbärmlichen Opportunisten aus kleinen Verhältnissen, der Wallenstein ermordet, weil dieser ihm nicht, wie versprochen, zum Grafentitel verholfen hat. Damit werden die geschichtlichen Fakten nicht verfälscht, auf die es in der Kunst auch nicht ankommt,³⁰ sondern die Geschichte wird so erweitert, dass in ihr alles möglich wird, was sich über das Tun und Lassen von Menschen ausdenken und in freiem Spiel zur Erscheinung bringen lässt. Damit will Schiller, der Dichter, der »Wahrheit« näher kommen, an deren Stelle er vordem (so im *Don Karlos*) »schöne Idealität« gesetzt hatte.³¹ Zu dieser Wahrheit gehört wie selbstverständlich, dass in den Strudel der verderbenden Ereignisse auch Schuldlose, unter denen Thekla zweifellos den Mittelpunkt bildet, gerissen werden. Sie weiß: »Das Spiel des Lebens sieht sich heiter an, | Wenn man den sichern Schatz im Herzen trägt« (*Die Piccolomini*, V. 1566-1567); und sie erfährt, dass der gewaltsame Tod des Geliebten notwendig war. »Das ist das Loos des Schönen auf der Erde!« (*Wallensteins Tod*, V. 3180).

Zum Künstler gehört ganz wesentlich die nie völlig gelingende Bemühung, Wahrheit zu erfinden im (und als) Spiel jenseits einer erfahrbaren Wirklichkeit. Unter dieser Prämisse sind auch die folgenden Dramen Schillers durchschaubar. Lange brütete der Dichter über dem ersten *Maria Stuart*-Akt, weil er, wie er an Goethe schrieb, »den poetischen Kampf mit dem historischen Stoff darinn bestehen mußte und Mühe brauchte, der Phantasie eine Freiheit über die Geschichte zu verschaffen« (NA 30, S. 73³²). Abgesehen von der sprachlichen Form, die nicht weniger als die

³⁰ Geschichtsdramen, die *vorrangig* den Zweck der Belehrung haben, sollten als ›Dokumentationsliteratur‹ nicht einen Platz im Kanon der schönen Literatur haben, anders als historische Dramen, die Ereignisse der Geschichte als Stoff behandeln, um mit ihnen zu spielen. Zwischen Geschichtsdrama und historischem Drama sollte in der Literaturwissenschaft ebenso deutlich unterschieden werden wie zwischen Geschichtsroman und historischem Roman.

³¹ Vgl. NA 28, S. 204 (Brief Schillers an Wilhelm von Humboldt vom 21. März 1796).

³² Brief an Goethe vom 19. Juli 1799.

Komposition des Geschehens der Phantasie jenseits des historisch Überlieferten bedurfte, ist in diesem Fall wieder von nicht geringer Bedeutung, dass Schiller in der Wahl der handelnden Figuren und in der Darstellung der Ereignisse souverän, also so frei verfuhr, wie es ihm die Einbildungskraft als zweckmäßig erscheinen ließ. Die Schlüsselszene des Dramas, die Begegnung der beiden Königinnen im Park von Fotheringhay, hat er ausgedacht und in der Gestalt des Mortimer einen Agenten des Katholizismus und – damit zusammenhängend – einen Repräsentanten einer betrügerischen Scheinwelt in Szene gesetzt, von der die Maria-Stuart-Forschung nichts weiß.³³ Der Dichter spielt seine Überlegenheit gegenüber dem Historiker eben dadurch aus, dass er, um mit Aristoteles zu sprechen, nicht »berichtet, was wirklich geschehen ist«, sondern darstellt, »was geschehen könnte. Deshalb ist auch die Dichtkunst etwas Philosophischeres und Gewichtigeres [oder: Kostbareres, Gehaltvolleres; »σπουδαιότερον«] als die Geschichtsschreibung. Denn die Dichtkunst behandelt mehr das Allgemeine, die Geschichtsschreibung das Einzelne.«³⁴ Es ist freilich nicht zu übersehen, dass *Maria Stuart* in weit geringerem Maße Kunstspiel ist als *Wallenstein* und auch als die beiden folgenden Dramen. Damit erklärt sich, warum es auf den Bühnen gefällt und in Schulen bevorzugt behandelt wird: Es lädt zum Nachdenken über den Gehalt des Inhalts ein.

Gerade in der Befreiung von historischer Überlieferung liegt das Besondere (um nicht zu sagen: das Kostbare) der Schillerschen Dichtung. Das ist in der *Jungfrau von Orleans*, einem Werk, dem Goethe die allergrößte Anerkennung erwies,³⁵ ebenfalls offensichtlich. Unter den vielen Fehleinschätzungen, denen gerade dieses Trauerspiel in der Literaturwissenschaft und auf dem Theater seit jeher ausgesetzt war, ist das geläufige Urteil über Karl VII. als einen kindlichen, wenn nicht gar kindischen kriegsmüden Feigling besonders auffallend, weil nicht ernst genommen wird, was der König mit schönen Versen ausdrückt, nämlich die Sehnsucht nach einem glücklichen, einem arkadischen Zeitalter:

Das ist ein Scherz, ein heitres Spiel, ein Fest,
 Das er [René d'Anjou] sich selbst und seinem Herzen giebt,
 Sich eine schuldlos reine Welt zu gründen,
 In dieser rauh barbar'schen Wirklichkeit.

³³ Vermutlich wurde Schiller zu seiner Mortimer-Figur angeregt durch den aus dem Englischen von Benedikte Naubert übersetzten Roman »Die Ruinen, eine Geschichte aus den vorigen Zeiten« (Leipzig 1786); vgl. NA 9 N I, S. 400.

³⁴ Aus dem 9. Kapitel der Poetik des Aristoteles, in: Ästhetik der Antike, hrsg. von Joachim Krueger, Berlin und Weimar 1964, S. 276 f.

³⁵ Vgl. Goethes Brief an Schiller vom 20. April 1801 (NA 39 I, S. 57).

Doch was er großes, königliches will –
 Er will die alten Zeiten wieder bringen,
 Wo zarte Minne herrschte, wo die Liebe
 Der Ritter große Heldenherzen hob,
 Und edle Frauen zu Gerichte saßen,
 Mit zartem Sinne alles Feine schlichtend. (V. 515-524³⁶)

Im heiteren Spiel der die Geschichte transzendierenden Kunst wird die königliche Utopie förmlich zerrieben, so dass von ihr nichts bleibt als ihr Ausdruck – als Poesie. Mit den Schlussversen Johannas (V. 3539-3547) wird die Utopie in die nahe Zukunft gerückt, ganz konkret – als Erfüllung der Sehnsucht nach Elysium: »Seht ihr den Regenbogen in der Luft? | Der Himmel öffnet seine goldnen Thore, | Im Chor der Engel steht sie glänzend da, | Sie hält den ew'gen Sohn an ihrer Brust | Die Arme streckt sie lächelnd mir entgegen. | [...]«.

Wieder hat Schiller, diesmal geschwinder als bei der Arbeit an *Maria Stuart*, der Geschichte aufgesetzt, was sie nicht kennt: den Tod Johannas in der Schlacht, den geheimnisvollen Schwarzen Ritter, die Figur Lionels, die zur Lösung der Heldin aus göttlichen Verfügungen führt mit dem Ergebnis, dass sie Mensch wird und schuldig, also strafbar; denn: »Ein blindes Werkzeug fodert Gott« (V. 2581). Johanna ist in Schillers Spiel die ganz und gar Fremde auch nach ihrem Fall in die Menschlichkeit, da ihre Erfahrungen, die sie weiter mit Gott (oder, wie Schiller einmal, wohl nicht zufällig, sagt: den Göttern³⁷) macht, in einer entgötterten Welt schwer vermittelbar sind. Die Tragödie lehrt nichts. Doch es bleibt die schöne Kunst, in der das Besondere zum Allgemeinen führt, es bleibt ein Werk, das rührt und nicht zuletzt in der Verwendung der geschickt variierten Verssprache seinesgleichen sucht und wenig später in der *Braut von Messina* auch findet. Bevor mit Bemerkungen zu diesem Stück der Lauf durch Spiele Schillers abgebrochen wird,³⁸ sei ein ganz kurzer Blick auf einige seiner seit 1795 entstandenen Gedichte geworfen.

Mit dem Abschluss seiner ästhetischen Abhandlungen fiel, wie erwähnt, Schillers erneute Hinwendung zur Lyrik zusammen. Zu den ersten der 1795 entstandenen Gedichten gehört *Der Tanz*, eine Hymne in 16 Dis-

³⁶ Zitate aus der »Jungfrau von Orleans« nach dem Erstdruck in NA 9 N II; hier: S. 27.

³⁷ Vgl. Schillers Brief an Goethe vom 3. April 1801 (NA 31, S. 27).

³⁸ Schillers letztes vollendetes Drama, »Wilhelm Tell«, lässt sich als »Kunstspiel« nicht so einfach verstehen wie die vorangegangenen Dramen. Das mag auch ein Grund dafür sein, dass der Dichter nicht ausschloss, mit »Wilhelm Tell« einen »Rückschritt« in seinem »poetischen Streben« gemacht zu haben. Vgl. seinen Brief an Wilhelm von Humboldt vom 2. April 1805 (NA 32, S. 206).

tichen, in dem Metrum also, das Schiller wie kaum ein anderer meisterhaft beherrschte. Das Gedicht handelt von schönen Erscheinungen in »Elysiums Hain« (V. 4³⁹), wo »der Verwandlungen Spiel« (V. 18) bestimmt wird durch »des Wohllauts mächtige Gottheit« (V. 23) – eine Vorstellung von etwas idealisch Jenseitigem, das in der Wirklichkeit keine Entsprechung hat, weil menschliche Handlungen immer kollidieren mit der Einsicht in das Schöne, das als ewig gedacht wird. Der letzte Vers drückt das in einer rhetorischen Frage aus: »Handelnd fliehst du das Maaß, das du im Spiele doch ehrst?«

Das Kunstspiele-Thema beschäftigte Schiller in vielen seiner Gedichte, auch in solchen, die so poetisch sind wie *Das Glück* (in 33 Distichen) aus dem Jahr 1798 (Thomas Manns schwärmerisch gepriesenes Lieblingsgedicht⁴⁰) und *Nänie* (in 7 Distichen) aus dem Jahr 1799. Dort wird der Preis des von den Göttern verliehenen Schönen gesungen, mit dem Versprechen an die nicht derart Begabten, im Anschauen des Schönen auch teilzuhaben am Göttergeschenk; hier (in der Totenklage) wird die Sterblichkeit alles Schönen beklagt, mit dem Trost, dass die Kunst den Weg des Dahingehenden in die Ewigkeit begleite: »Auch ein Klaglied zu seyn im Mund der Geliebten ist herrlich, | Denn das Gemeine geht klanglos zum Orkus hinab.« (V. 13 f.) Auch *Kassandra* (1802) handelt in schönen Versen vom Übergang eines fröhlichen Spiels, das »Trojas Hallen« (V. 1) erfüllt, ins Nichts des Todes, der den Helden Achill hinwegnimmt. »Eris schüttelt ihre Schlangen, | Alle Götter flieh'n davon, | Und des Donners Wolken hangen | Schwer herab auf Ilion.« (V. 125-128) Das Geschehene tritt hinter die Schilderung zurück.

Die Superiorität der aus der Freiheit der Fantasie gewordenen Kunst gegenüber allem »Gemeinen« durchzieht, wie noch einmal mit Nachdruck behauptet werden soll, Schillers Denken und Dichten seit seinem Kant-Studium, besonders intensiv seit dem Beginn seiner Freundschaft mit Goethe. Einen besonderen Ausdruck findet dieses Denken und Dichten in dem vorletzten seiner vollendeten Dramen, in der *Braut von Messina* und der in diese Dichtung einführenden Vorrede *Ueber den Gebrauch des Chors in der Tragödie*. »Jeder Mensch [...] erwartet von den Künsten der Einbildungskraft eine gewisse Befreiung von den Schranken des Wirklichen«. Damit die Erwartung nicht in ein »leeres Spiel« münde, an dessen Ende der Mensch wieder zurückkehrt »in die wirkliche Welt [...] mit ihrer ganzen drückenden Enge«, müsse der mit und in seiner Fantasie spielende Künstler darum besorgt sein, »den Menschen nicht bloß in einen augen-

³⁹ Zitate aus Schillers Gedichten nach NA 1 und NA 2 I.

⁴⁰ Vgl. Thomas Mann, Versuch über Schiller, Berlin und Frankfurt a. M. 1955, S. 83-85.

blicklichen Traum von Freiheit zu versetzen, sondern ihn wirklich und in der That frei zu machen [...].« (NA 10, S. 8) Bestimmungen aus zehn Jahre zurückliegenden theoretischen Schriften werden wieder aufgenommen, so die Festlegung, dass in der hohen Kunst »der Stoff [...] nicht mehr sichtbar seyn« dürfe (NA 10, S. 12), oder die Forderung, dass »das Gemüth des Zuschauers auch in der heftigsten Passion seine Freiheit behalten« solle: »es soll kein Raub der Eindrücke seyn, sondern sich immer klar und heiter von den Rührungen scheiden, die es erleidet.« (NA 10, S. 14)

Nun glaubte Schiller, in der *Braut von Messina* seinem Ideal von dem heiteren Spiel der Kunst nahe zu kommen, nicht zuletzt durch den Glanz des poetischen Sprechens, das er vor allem dem geteilten Chor übertrug, und ganz sicher durch die Erfindung einer monströsen Fabel, von der er annahm, der kunstgebildete Zuschauer und Leser werde von ihr wenig Notiz nehmen, so dass sie wenigstens fast »vertilgt« erscheine durch die Form, die sich als Poesie erweise. Unter diesen Aspekten ist die Tragödie von den feindlichen Brüdern allerdings nie beim großen Publikum angekommen. Es ist nicht schwer, die Gründe anzugeben, die zum Scheitern dieses Kunstspiels des Spielkünstlers Schiller geführt haben; sie liegen in der turbulenten Handlung, auf die sich das Interesse der meisten Rezipienten wie selbstverständlich konzentriert. Und dann kann es nicht ausbleiben, dass die Handlung als monströs-reißerisch getadelt wird.

Nur Wenige haben das Stück nicht nur verstanden, sondern auch hochgeschätzt. Zu ihnen gehört Clemens Brentano, der 1814 nach dem Besuch einer *Braut von Messina*-Aufführung in Wien eine Besprechung veröffentlichte, die dem Geist des Stückes eindringlich nachspürt. Sie beginnt: »In keinem seiner Werke hat Schiller so nach Gestalt gerungen, als in der Braut von Messina; die Chöre stehen wie wiederhallende Säulen, die Mutter und die Kinder wie die Gruppe der Niobe zwischen ihnen, das Ganze ist beynah architektonisch und steinern; aber es sind tönende Steinbilder, Memnonssäulen der alten Welt, welche klingen, da ihnen die wunderbare Aurora der modernen romantischen Kunst ihre Strahlen an die Stirne legt, und sie zauberisch belebt.« Und später:

Eine wirklich vollkommne Darstellung dieses Werks liegt nicht in dem Zustand unsrer deutschen Schaubühne, wie sie jetzt ist. Alle Schauspieler müssen in diesem, dem schönstgedachten Werke des edlen, guten, geliebten Dichters, ganz reinen Herzens, nur von schöner Kunstwürde bewegter Seele, ohne irgend einen Beygeschmack irgend einer Manier, ganz voll reinem ungebrauchtem neuem Kunstadel, voll sittlichem Gefühl des Schicklichen, voll Rythmus [!], voll höherem Takt, ja voll einer

höheren göttlichen Unschuld seyn, frey und schuldlos wie die Töne und doch gefesselt und durch Liebe verschlungen, wie die Harmonie, (nur in Beatricen ist Melodie) denn hier ist kein Gesetz, als ein architektonisches, keine Freyheit als hohe ernste Sitte, kein Zusammenspiel als der Styl, und doch nur der Styl dieses ganz einsamen Kunstwerks allein.⁴¹

Indem Brentano *Die Braut von Messina* als poetisches Spiel würdigte, öffnete er, alle »Schulweisheit« übersteigend,⁴² ein Interpretationsfeld, das von der Schillerforschung selten betreten und noch seltener bestellt worden ist, ungeachtet der Tatsache, dass sich der Spieler Schiller auf dem weiten Feld einer den Schein der Wahrheit verbreitenden Kunst ein Jahrzehnt lang am liebsten aufgehalten hat, einer Kunst, die denen, die sich ihr anvertrauen, Möglichkeiten des befreienden Spielens anbieten – une promesse de bonheur.

⁴¹ Dramaturgischer Beobachter (Wien) 1814, Nr. 11 vom 26. Januar, S. 41-42.

⁴² Vgl. Hamlets Einsicht: »Es gibt mehr Ding' im Himmel und auf Erden, | Als Eure Schulweisheit sich träumt, Horatio.« (»Hamlet« I 5; Übersetzung von August Wilhelm Schlegel.)