

# Gedanken über Schillers dramatischen Nachlaß\*)

Von Theod. B. Janssen.

Meine Damen und Herrn!

Über dieses Thema sprechen zu wollen, bedeutet das Unterfangen, über den unbekannt<sup>n</sup> Schiller zu sprechen.

Denn wer, — auch von den Gebildeten unserer Nation, — weiß viel über die dramatischen Pläne, die auszuführen Schillers früher Tod ihn hinderte? — Wer weiß viel von der Richtung, die sein Geist, rastlos in dramatisches Neuland vorstoßend, zu nehmen gedachte?

In den Gesprächen, — auch der gebildeten Zirkel, — begegnet man vielfach der Auffassung, Schiller habe zur Zeit seines Todes die Höhe seiner dramatischen Fähigkeiten erklommen gehabt. Seine Möglichkeiten seien erschöpft gewesen. Man habe von ihm, (nach seinen vollendeten großen Dramen), vielleicht noch etwas Ähnliches, nicht aber mehr etwas Höheres zu erwarten gehabt. Sein Zenit sei erreicht, eine dichterische Aufwärtsentwicklung von ihm nicht mehr zu erwarten gewesen.

Vielfach hört man sogar die Vermutung, Schiller habe sich bei seinem Tode „dramatisch ausgeschrieben“ gehabt, d. h.: es habe ihm an Ideen und Stoffen für weiteres dramatisches Schaffen gefehlt. — Nichts ist falscher als das!

Wie aber ist es denkbar, daß sich solche Vorstellungen bilden konnten?

Die Ursache liegt darin begründet, daß Schillers dramatischer Nachlaß nicht etwa, wie man annehmen sollte, nach seinem Tode

---

\*) Nach einem am 18. Juni 1952 für die Gießener Hochschulgesellschaft gehaltenen Vortrag.

alsbald gedruckt der Öffentlichkeit in vollem Umfange zugänglich gemacht wurde, sondern, von auszugsweisen Wiedergaben abgesehen, Jahrzehnte lang in Schiller'schem Privatbesitze, der Öffentlichkeit unzugänglich, verblieb, und erst in den letzten Jahrzehnten des neunzehnten Jahrhunderts durch eine Schenkung eines Nachfahren Schillers, des Freiherrn von Gleichen-Rußwurm, an das Goethe- und Schiller-Archiv zu Weimar gelangte und erst danach (!), nämlich im Jahre 1895, d. h. also neunzig Jahre nach Schillers Tode(!), in einer von Kettner, Weimar, bewirkten kritischen Ausgabe unverkürzt bei dem Verlage Böhlau, Weimar, erschien, also erst nach 1895 der Öffentlichkeit in vollem Umfange übergeben wurde.

So ist es nicht verwunderlich, daß mir, als ich vor rund 30 Jahren im Archive zu Weimar Schillers Nachlaß zu studieren begann, der dort amtierende Professor Dr. Hecker sagte: „Ja, es ist Zeit, daß dieser Nachlaß einmal ausgewertet wird.“

Das war also rund 120 Jahre nach Schillers Tode! Und so wird es verständlich, daß Gedankengänge, wie die soeben ausgeführten: Schiller habe kaum mehr Gleichhohes, sicher aber nicht mehr Höhergeartetes zu schaffen vermocht, sich vielmehr bei seinem Tode vermutlich ausgeschrieben gehabt, und der Höhepunkt seines dichterisch-dramatischen Schaffens sei mithin bei seinem Tode erreicht gewesen, sich überhaupt zu bilden vermochten.

Aber, meine Damen und Herrn: Wenn ein Sturm eine kaum 45jährige Eiche niedergestreckt, ist es dann nicht zumindest etwas vermessen behaupten zu wollen, daß sie — auch bei längerer Lebensdauer — nicht mehr in die Breite und erst recht nicht mehr in die Höhe gewachsen sein würde?

Vor einem solchen Urteil sollte man sich hüten!

Schiller war bei seinem Ableben durchaus nicht an der Grenze seines dramatischen Schaffens angelangt, — im Gegenteile: er stand am Beginn einer neuen, höheren Entwicklung seiner dramatischen Gestaltungskraft.

Und diesem Nachweis gilt nicht zuletzt der heutige Vortrag.

Bevor ich zu diesem, meinem eigentlichen Thema gelange, sei mir erlaubt, einleitend Umfang und Art der drama-

tischen Pläne darzulegen, die Schiller auszuführen sich noch vorgenommen hatte.

Im Nachlaß Schillers befindet sich ein Blatt, auf dem er sich die noch zu behandelnden dramatischen Stoffe notierte.

Wenn Schiller, der Geschichtsprofessor zu Jena, bei den Vorbereitungen zu seinen Vorlesungen auf einen historischen Stoff stieß, der ihm für eine dramatische Behandlung geeignet erschien, so notierte er diesen Stoff in jenem Verzeichnis, um später, nach Vollendung des ihn jeweils beschäftigenden Dramas, an diesen Stoff erinnert zu werden.

In diesem Verzeichnisse durchstrich Schiller die Namen derjenigen Stoffe, die er bereits bearbeitet hatte und notierte dahinter das Jahr ihrer Bearbeitung.

So finden wir in dem Verzeichnis notiert und durchstrichen:

Wallenstein . . . . Tragödie . . . . 1797, 1798, 1799

Maria Stuart . . . . Tragödie . . . . 1799—1800

Das Mädchen von Orleans . . . . 1800—1801

Die feindlichen Brüder zu Messina . . Tragödie . . 1803

Wilhelm Tell . . . . Tragödie . . . . 1804

Ebenfalls dort vermerkt, aber nicht durchstrichen (weil nicht ausgeführt) sind folgende Dramentitel:

- 1) „Die Malteser“ . . . . Tragödie  
(Dieses Bühnenwerk werde ich noch eingehender besprechen.)
- 2) „Das Ereignis zu Verona beim Römerzuge Sigismunds“
- 3) „Die Verschwörung gegen Venedig“
- 4) „Die Angelegenheit zu Famagusta“  
(Über diese drei Stücke, die Ereignisse zu Verona, Venedig und Famagusta betreffen sollten, fehlen nähere Angaben Schillers. Was behandelt werden sollte, steht nicht fest.)
- 5) „Die Gräfin von Saint Geran“  
(Dieses Stück behandelt einen Kriminalfall, den Schiller in Pitavals „Merkwürdigen Rechtsfällen“ fand. Die Gräfin, die sich Mutter fühlt, erhält einen Schlaftrunk und glaubt, als sie wieder erwacht, Mutter geworden zu sein. Die betrügerische Hebamme, die allein bei der umstrittenen Geburt zugegen war, bestreitet diese Tatsache. Die Gräfin be-

ruhigt sich endlich. Und erst nach Jahren stellt sich heraus, daß sie wirklich einen Sohn gebar, die Hebamme diesen aber versteckte, weil sie von Erben des bis dahin kinderlosen Ehepaares bestochen worden war. Schließlich wird dann der vermißte Sohn gefunden und den Eltern zugeführt.)

6) „Narbonne“ oder „Die Kinder des Hauses“

7) „Der Hausvater“

8) „Die Polizei“

(Diese drei Dramentitel beziehen sich auf ein und dasselbe Sujet: — Schiller hatte Merciers „Tableau de Paris“ gelesen und dort eine eingehende Schilderung der Verhältnisse in Paris gefunden: Höhlen des Lasters, Genußsucht, Verbrechen, Geldgier, Organisation und Aufgaben der Polizei im Paris des zu Ende gehenden 18. Jahrhunderts. Das Milieu regte ihn an. Eine Handlung dazu mußte er noch erfinden. Er erfand sie.

Interessant ist, daß er dieses Stück einmal als Trauerspiel, dann als Lustspiel und ein drittes Mal als Schauspiel plante. Über die Handlung sowohl des Schauspiels als auch des Lustspiels hat er nähere Aufzeichnungen hinterlassen.

9) „Die Gräfin von Flandern“

(Schiller notiert hinter diesem Dramentitel: „Schauspiel“, aber seine Notizen darüber zeigen lustspieltartigen Charakter: — Die jugendschöne, unvermählte Gräfin wird von reichen und mächtigen Nachbarn umworben und bedrängt. Ihr Volk verlangt, daß sie sich mit einem dieser Bewerber vermähle, damit es Ruhe vor den Nachbarn erhalte. Die Gräfin liebt aber heimlich einen jungen Edelmann ihres Hofes, ohne sich zu ihm bekennen zu dürfen, da dies den Zwist mit den mächtigen Bewerbern zum Ausbruch bringen würde. Durch weibliche List gelangt sie endlich an das Ziel ihrer Wünsche. Interessant ist, daß der sonst als einseitiger Pathetiker verschrieene Dichter sich hier als Lustspieldichter zeigt.)

10) „Die Flibustier“

11) „Das Schiff“

11a) „Das Seestück“

(Diese drei Stücke beziehen sich wieder — ähnlich wie die „Polizei“ — auf einen und denselben Gegenstand: — Schiller, der Binnenländer, war von dem ihm fremden Milieu des Seelebens stark berührt worden. Er las von Piraterie, Meuterei, eigener Rechtsprechung auf den Schiffen usw. usw. Eine Handlung mußte er hierzu noch „erfinden“. Aber dazu kam es nicht mehr.)

12) „Warbeck“

(Dies Stück sollte eine Episode der englischen Geschichte behandeln. Warbeck wird von einer ehrgeizigen Fürstin, die an seine Herkunft aus niedrigen Verhältnissen glaubt, als verschollener Sohn des englischen Königshauses ausgegeben und von ihr aus politischen Gründen als „Prinz“ lanciert. Es stellt sich jedoch im Verlaufe des Stückes heraus, daß er in der Tat dem Königshause verwandt ist.)

13) „Die Bluthochzeit zu Moskau“

(Dies ist der spätere Untertitel des „Demetrius“, den Schiller noch auf dem Totenbette bearbeitete. — Hier liegt die Sache genau umgekehrt wie bei dem Warbeck: — Demetrius wird von allen als echter, aber verschollener Sohn des Zaren Iwans des Schrecklichen angesehen, es stellt sich aber heraus, daß er es nicht ist.

Auf dieses Stück wird der Vortrag noch näher eingehen.)

14) „Die sizilianische Vesper“

(Dies sollte ein Revolutionsdrama werden und die Erhebung der unterdrückten Sizilianer gegen die Zwangsherrschaft der Bourbonen zeigen.)

Als weitere historische Themen notiert Schiller:

15) „Agrippina“

16) „Themistokles“ . . . . Tragödie

17) „Charlotte Corday“ . . . . Tragödie

18) „Rudolph von Habsburg“.

19) „Heinrich der Löwe von Braunschweig“

20) „Der Graf von Königsmark“

und fügt an nicht historischen Themen an:

21) „Rosamund“

22) „Elfriede“

23) „Die Braut in Trauer“

(Dies war als eine Fortsetzung der „Räuber“ gedacht.)

Dabei ist dieses Verzeichnis noch nicht einmal vollständig. Es fehlen in ihm unter anderem:

24) „Der Menschenfeind“

25) „Konradin von Schwaben“

26) „Friedrich Imhoff“

27) ein „Lustspiel“ im Geschmacke von Goethes „Bürgergeneral“ usw. usw.

Stoffe waren also hinreichend vorhanden. Aber man könnte einwenden, daß durch die Aufzählung der Stoffe an sich ja nicht bewiesen sei, daß Schiller es noch vermocht hätte, diese Stoffe auch wirklich noch mit dramatischem Leben zu füllen! Vielleicht war er dazu ja gar nicht mehr in der Lage? Hatte er sich „ausgeschrieben“?? Der Beweis, daß dem nicht so ist, läßt sich aber ohne weiteres dadurch führen, daß auf den Inhalt der von Schiller hinterlassenen Notizen näher eingegangen wird.

Zunächst sei es erlaubt, ihren Umfang zu erörtern:

Diese Notizen umfassen in der von Kettner (Weimar 1895 bei Böhlau) bewirkten Druck-Ausgabe von „Schillers Dramatischem Nachlaß“ zum Beispiel:

1) über den „Themistokles“ 3 Druckseiten,

2) über die „Prinzessin von Celle“ (so nannte Schiller später den „Grafen von Königsmark) 15 Druckseiten,

3) über die „Malteser“ 63 Druckseiten,

4) über den „Demetrius“ 312 Druckseiten.

Gewiß beweisen diese Zahlen an sich nichts. Denn was beweist schließlich die Anzahl vollgeschriebener Blätter für das Vorhandensein einer ungebrochenen oder gar noch gesteigerten dramatischen Schaffenskraft?

Aber nun sei es erlaubt, an dem Beispiel des „Themistokles“, über den Schiller, wie wir hörten, nur drei armselige Seiten hinterlassen hat, darzutun, was schon solche drei arme Seiten an wunderbarer Gestaltungskraft offenbaren können.

### Zunächst die Vorfabel:

Themistokles ist von seinem undankbaren Vaterland, Athen, das er oft aus schwerer Kriegsgefahr rettete, in krämerhafter Kleinlichkeit verbannt worden. Voller Empörung über das ihm widerfahrene Unrecht flieht er, von den Athenern mit dem Tode bedroht und verfolgt, nach Persien. Am Hofe des Perserkönigs Artaxerxes findet er Zuflucht. Der König überweist ihm Land, Leute und Einkünfte. Er nimmt ihn unter seine Großen auf. Themistokles wird des Königs erster Ratgeber. Der König schenkt ihm volle Gunst und volles Vertrauen. Und in seiner Empörung über die ihm von Athen angetane Schmach verspricht Themistokles dem König, als Feldherr der Perser ein Perserheer gegen Athen führen zu wollen.

Wenn der Vorhang sich hebt, sind alle Vorbereitungen für einen ungeheueren Heereszug vollendet, Vorbereitungen, die k e i n He e r z u g früherer Zeiten aufzuweisen vermochte, Vorbereitungen, wie sie nur der Geist eines überragenden Heerführers zu ersinnen vermag:

Längs der Vormarschstraße des Perserheeres sind Verpflegungsdepots errichtet. Schiffe begleiten den Marschweg des Heeres am Ufer, um Verletzte oder Erkrankte aufnehmen und wiederherstellen zu können, zerlegbare Schiffsbrücken werden mitgeführt usw. usw. (zu vergl. Schillers Quellen).

Es bedarf nur noch des Befehls zum Aufbruch der Truppen. Und der Zuschauer erwartet, das kriegerische Geschehen eines gewaltigen Kampfes auf der Bühne sich abrollen zu sehen.

Aber etwas ganz anderes erfolgt:

Während der Vorbereitungen zu dem Heereszuge war der von den Athenern gekränkte Themistokles nur von dem Gedanken der Rache erfüllt gewesen. Die ungeheuere Arbeit, die auf ihm lastete, ließ ihn nicht zu sich selbst kommen. Jetzt aber, da alles fertig ist, jetzt erkennt er, was zu tun er eigentlich im Begriffe steht:

er will ein Heer der Barbaren gegen ein hochkultiviertes Land, gegen sein eigenes Vaterland, führen.

Bilder des alten Hellas erstehen vor seiner Seele: die olympischen Spiele, — Cimons Frühling, — die ragende Akropolis, — das alles soll den Barbaren ausgeliefert, soll verheert und verwüstet werden? — —

Der Zufall will es, daß eine wandernde Schar griechischer Schauspieler an den Perserhof gelangt. Sie spielt nach Schillers Notiz:

„. . . einige Szenen aus einer verloren gegangenen Tragödie des Aeschylus, die dazu geeignet sind, den Themistokles in eine rührende Begeisterung zu versetzen.“

Sie verstehen, welche Last sich damit auf die Seele des Themistokles legen muß.

Schiller notiert weiter:

„Ein Kind (oder Enkel) des Themistokles ist für die Griechen begeistert.“

Wie steht Themistokles vor diesem Kinde, das er liebt und das an ihm hängt, da, wenn er das Barbarenheer gegen Hellas führt?

Last auf Last senkt sich auf die Seele des Helden. Nein! — er kann es nicht! — Er kann das Heer nicht gegen Griechenland führen!

Aber hat er nicht dem Könige, hat er Artaxerxes nicht gelobt, das Heer über den Hellespont zu führen? Darf er sein Gelübde brechen? Die Gastfreundschaft verletzen? Schuldet er dem König nicht unendlichen Dank? Hat Artaxerxes ihm nicht sein ganzes Vertrauen geschenkt? Und so soll ihm das jetzt vergolten werden? In diesem Augenblicke trifft noch ein königliches Geschenk des Artaxerxes bei Themistokles ein.

Last auf Last auf ihn, Last auf Last! Wo ist ein Ausweg? Es gibt nur einen!: Themistokles erbittet von dem König die Veranstaltung einer Opferfeier und gibt an, sie solle seinem Aufbruch in jenes ferne Land gelten. Der König versteht darunter den Aufbruch des Perserheeres nach Griechenland. Aber Themistokles hat diese Feier zu seinem eigenen Todesopfer bestimmt. Und hier mögen Schillers eigene Worte folgen:

„Themistokles stirbt wie er gelebt hat, nämlich mit einem gleichen Anteil reiner und unreiner Triebe. Ungeachtet er sich

schon dem Tode geweiht hat, sieht man in ihm doch ganz den herrlichen Griechen, den klugen und anschlägigen Staatsmann und Feldherrn, die hohe, treffliche, unzerstörbare Natur, kurz: den ganzen unsterblichen Helden. Geist fließt von seinen Lippen, Leben glüht in seinen Augen, Feuer und Tätigkeit ist in seinem ganzen Tun. Er hatte eine hohe Gesinnung, eine Begeisterung für die wahre Tugend und den wahren Ruhm. Aber an ihm nagte die Ehr-Sucht. Und diese tadelhafte Leidenschaft war die Ursache, daß er die Probe der wahren Tugend nicht aushielt. Doch wird er gewissermaßen Herr über diese unreine Empfindung. Oder sie läutert sich wenigstens zu einer schönen menschlichen Regung. Und er scheidet zuletzt als ein edler Mensch.

Mit dem Giftbecher an dem Munde wird er wieder zum Bürger Athens.“

Meine Damen und Herren, — ich glaube, daß wir schon nach dieser Probe sagen dürfen, daß Schillers dramatische Kraft bei seinem Tode noch nicht erschöpft war, daß er sich dramatisch und dichterisch „noch nicht ausgeschrieben“ hatte. Im Gegenteil beweist — (meines bescheidenen Erachtens) — der eben in kurzen Zügen skizzierte Dramen-Entwurf, daß sich der „Themistokles“ würdig und ebenbüdig den großen vollendeten Dramen angegliedert haben würde, daß er jedenfalls keine Spuren verminderter Gestaltungskraft verrät.

Betrachten wir kurz einen anderen, nachgelassenen Dramen-entwurf: „die Malteser“. Dieser Dramen-Entwurf umfaßt in Kettners Nachlaßausgabe 63 Druckseiten. Mithin kann er hier nur ganz kurz angedeutet werden.

Vorfabel: Malta, ein nackter Felsen im Mittelmeer, wird von den Türken unter Mustapha belagert. Malta bildet den am weitesten vorgeschobenen Posten der Christenheit, die durch den Angriff Mustaphas völlig überrascht ist, so daß alles darauf ankommt, Mustapha möglichst lange vor Malta aufzuhalten, damit die Christenheit Zeit zur eigenen Rüstung gewinnt.

Vor allem kommt es darauf an, das auf der Insel Malta gelegene, vorgeschobene Fort Sankt Elmo zu behaupten. Denn, wenn Sankt Elmo fällt, dann beherrscht der Türke zwei

Seehäfen der Insel, kann Truppen landen, und dann ist ganz Malta nicht mehr zu halten. Das aber bedeutet das Ende der Christenheit.

Die Verteidigungsanlagen von Sankt Elmo befinden sich aber in einem desolaten Zustande. Die Wälle des Forts sind fast völlig eingeebnet und daher kaum mehr zu verteidigen. Die Malteser-Ritter, denen die Verteidigung Sankt Elmos anvertraut ist, murren, daß man ihr Leben an eine hoffnungslose Aufgabe setze. Schlimmer aber noch ist, daß auch die Ritter in der Hauptstadt Maltas, wo der Großmeister La Valette residiert, ähnlich denken und dem Großmeister vorwerfen, er setze die Besatzung von Sankt Elmo in steinerner Härte nutzlos aufs Spiel. Nach ihrer Ansicht ist es besser, die Besatzung von Sankt Elmo zurückzurufen und zur Verteidigung der Hauptstadt zu verwenden.

Das Ärgste aber besteht darin, daß der Orden innerlich entartet ist: — die Malteser fühlen mehr als weltliche Ritter, denn als Mitglieder eines religiösen Ordens.

Wenn der Vorhang sich hebt, erleben wir sofort eine Probe dieser verderblichen weltlichen Gesinnung: — in der großen Halle der Residenz des Großmeisters ziehen Malteser-Ritter gegen einander das Schwert und kämpfen um eine türkische Sklavin, die sie erbeutet haben. Als der Großmeister die Kämpfenden trennt, sprechen sich die gegensätzlichen Meinungen aus. Die Ritter verlangen die Aufgabe, der Großmeister dagegen die weitere Verteidigung Sankt Elmos.

In den weiteren Akten spitzen sich die Gegensätze immer mehr zu. La Valette, der Großmeister, muß erkennen, daß nur eine innere Erneuerung des alten, opferbereiten Ordensgeistes den Fall ganz Maltas und damit den Untergang der gesamten Christenheit noch aufhalten können.

Wie aber ist ein solches Ziel unter den drängenden Umständen schnellstens zu erreichen?

La Valette erklärt sich bereit, dem Führer der aufständischen Ritter die Führung des Ordens, d. h. die Würde des Großmeisters, zu übertragen und zurückzutreten! Damit geht er ab. Und nun tritt ein, was La Valette erreichen wollte: jetzt erkennen die zu-

rückbleibenden mißvergnügten Ritter, daß es dem Großmeister nicht, wie sie glaubten, um eigene Herrschsucht geht. Der Führer der Aufständischen unterwirft sich dem Großmeister und erkennt dessen Willen an.

Und nun kommt ein E t w a s ans Licht, was bisher außer La Valette und einem seiner alten Vertrauten niemand wußte noch ahnte: —

jener Vertraute des Großmeisters offenbart, daß La Valette aus den Zeiten v o r Ablegung des Ordensgelübdes einen illegitimen Sohn besitzt und daß dieser Sohn, der selbst von seiner Abstammung nichts ahnt, mit La Valettes Wissen sich unter den aufgegebenen Rittern von Sankt Elmo befindet.

Jetzt erkennen die Ritter die ganze menschliche Größe ihres Ordensmeisters: — den eigenen Sohn wollte er für das Wohl der Christenheit opfern!

Nun ist der völlige Umschwung ihrer Gesinnung da! Die alte Ordenskraft erneuert sich, und Malta widersteht dem übermächtigen Feinde.

Was ich eben über diesen Dramen-Entwurf Schillers vortrug, umfaßt in meinem Vortrags-Manuskript e i n e Seite. Sie mögen daraus entnehmen, wie sehr ich die 63 Druckseiten der Kettner'schen Ausgabe kürzen, d. h. wieviel an Schönheiten ich ausfallen lassen mußte.

Infolge dieser weitgehenden Kürzung habe ich z. B. nicht eingehen können auf die i n n e r e n S e e l e n k ä m p f e des G r o ß - m e i s t e r s , der sich zwischen Vaterpflicht und Ordenspflicht gestellt sieht.

Aber Sie verstehen auch ohne eine nähere Darlegung, daß es sich hier um eine großangelegte S e e l e n - T r a g ö d i e handelt.

(Nebenbei bemerkt: — Theodor Körner hat später in seinem Z r i n y etwas Ähnliches versucht; aber wie schwach!: V o n S e e l e n k ä m p f e n Z r y n i s , der sich zur Weiterverteidigung gegen die seine Festung Sziget belagernden Türken entschließt, obwohl diese ihm drohen, an seinem Sohne, der in ihre Hand fiel, grausame Rache zu üben, ist dort nichts z u h ö r e n . — Es ist nicht so leicht, in Schillers Fußstapfen treten zu

wollen: — die geistige Schritt-Länge fehlt. Alle Versuche müssen weit zurückbleiben.)

Aber weiter in unserem Vortrage:

Über die „Prinzessin von Celle“, — so nannte Schiller später den „Königsmark“ — hat der Dichter fünfzehn Druckseiten hinterlassen, so daß im Rahmen des Vortrages nur ein stark gekürzter Auszug gegeben werden kann:

Das Stück spielt unmittelbar vor der Berufung des Hauses Hannover auf den englischen Königsthron. Sophie von Celle ist aus politischen Gründen mit einem ungeliebten Gatten, dem Kurprinzen von Hannover, vermählt worden. Sie leidet unter seinem herzlosen, ungeschlachten Wesen und seiner Maitressenwirtschaft. Ein Jugendgespieler von ihr, der Graf von Königsmark, gelangt an den Hannoverschen Hof und ergreift die Partei Sophiens. Man verdächtigt sie unerlaubter Beziehungen zu ihm, obwohl die verdächtigende Partei der Maitressen sehr wohl die Lauterkeit Sophiens und Königsmarks kennt. Die Maitressen siegen: Königsmark wird heimlich beiseite geschafft und getötet. Sophie aber wird auf Lebenszeit in das abgelegene Schloß Ahlden verbannt.

Schiller notiert:

„Aus diesem Stoff kann eine Tragödie werden, wenn der Charakter der Prinzessin vollkommen rein erhalten wird und kein Liebesverhältnis zwischen ihr und Königsmark stattfindet.“ — Sie darf ihn lieben, aber nur mit schmerzlichem Verzicht!

In Kettners gedruckter Ausgabe umfaßt dieser Dramen-Entwurf, wie gesagt, 15 Druckseiten, so daß hier nur ein kurzer Ausschnitt gebracht werden konnte.

Aber auch aus dieser gekürzten Wiedergabe dürfte ersichtlich geworden sein, daß auch hier furchtbare seelische Leiden einer unschuldig Verfolgten dargestellt werden sollten. Der Entwurf Schillers enthält wunderbare Szenen und ist so eingehend, daß diese Tragödie von einem Berufenen ohne weiteres geschrieben werden könnte.

Wir haben durch Schillers frühen Tod viel verloren!

Werfen wir einen Blick zurück auf das bisher Vorgetragene:

In dem „Themistokles“ sehen wir den Titelhelden in dem Widerstreit der Pflichten gegenüber seinem Vaterland und gegenüber dem Perserkönig, dem er die Bekriegung seines Vaterlandes in schwacher Stunde gelobte und dem er Dank schuldet. In schweren Seelenkämpfen wählt er den Tod als einzig würdigen Ausweg.

In den „Maltesern“ erleben wir die Seelenkämpfe des Großmeisters La Valette, der sich zwischen die Pflichten des Vaters und seine Ordenspflicht gestellt sieht.

In der „Prinzessin von Celle“ zeigt uns Schiller den schmerzlichen Verzicht der Liebenden, die die Bewahrung weiblicher Tugend höher stellt als irdische Neigung und die Qualen um das ungewisse Geschick des „verschwundenen“ heimlichen Geliebten durchkostet.

Die bislang besprochenen Nachlaßdramen Schillers dürften nach alle dem zu Dramen gleicher Höhe wie seine vollendeten Dramen geworden sein. Angesichts der bislang besprochenen Dramen darf man sagen, daß der Baum seines Schaffens mit Sicherheit noch in die Breite gewachsen sein würde. Es fehlt aber noch der Nachweis, daß er sich auch noch über sich hinaus in größere Höhen erhoben haben würde.

Und dieser Nachweis läßt sich durch die Darlegung dessen erbringen, was Schiller in einem bisher nicht besprochenen Nachlaß-Drama zu zeigen gedachte, ich meine seinen „Demetrius“. Sowohl in dem „Carlos“ als auch im „Wallenstein“, der „Jungfrau“, der „Maria“, dem „Tell“, dem „Themistokles“, den „Maltesern“ und der „Prinzessin von Celle“ stellt Schiller Charaktere auf die Bühne, die von vorn herein gegeben sind und sich im Laufe des Dramas selbst nicht wandeln!

Führen wir hierzu einige Beispiele an:

Max Piccolomini . . . ist von Anfang an der hochgesinnte Jüngling und bleibt es bis zu seinem Ende.

Octavio . . . ist von Anfang an der Zwiesichtige und bleibt es.

Butler . . . ist der Nachtragende und bleibt es. Wohl ändert sich das Ziel seines Hasses: erst ist es das Haus Österreich, später

ist es Wallenstein. Aber nur das Ziel ändert sich, nicht der Charakter; er ist und bleibt der nachtragende, rachsüchtige Mann.

Posa . . . endet wie er begonnen, als der Menschheitsidealist.

Tell . . . bleibt vom Anfang bis zum Ende des Stückes der ehrliche, aufrechte Mann. Nur seine Einstellung zu den Dingen ändert sich, nicht aber sein Charakter: — wenn er erst glaubt, daß man dem Friedlichen gern Frieden gewähre, kommt er später zu der Einsicht, daß auch der Frömmste nicht in Frieden leben könne, wenn es dem bösen Nachbarn nicht gefalle. Seine Einstellung ändert sich also, nicht aber sein Charakterbild.

Nochmals: — in allen Dramen vom „Carlos“ und „Wallenstein“ bis zum „Tell“, im „Themistokles“, den „Maltesern“, der „Prinzessin von Celle“, — nirgends ändert sich im Laufe des Stückes der Charakter irgend einer Dramengestalt.

Wie steht es dagegen mit dem „Demetrius“, dem Entwurfe, den Schiller noch auf dem Totenbette bearbeitete?

Dort sollte ein hochgesinnter, strahlender Jüngling, eine Gestalt ähnlich dem Max Piccolomini, im festen Glauben, der Sohn Iwans des Schrecklichen von Rußland zu sein, mit einem Heere aufbrechen, um seinen von einem Usurpator widerrechtlich geraubten Thron zurückzuerobern. Er erscheint an den Grenzen Rußlands. Die Herzen der Russen fliegen dem strahlenden jungen Helden entgegen. Sein Glaube an seine Echtheit überträgt sich auf die Moskowiter und reißt sie in Begeisterung für den jugendlichen Prinzen fort. Alles fällt von dem Usurpator ab und jubelt dem Prinzen zu. Der Usurpator gibt sich verzweifelt selbst den Tod. Der Weg zum Throne steht für Demetrius offen. Man bringt ihm die zarischen Insignien. Seine Milde, seine Güte läßt Alle ihm zujauchzen. Man krönt ihn.

Und jetzt, auf der Höhe seines Glückes, muß er erfahren, daß er gar nicht der Sohn des Zaren Iwan ist! Man hat ihn durch Unterschiebung falscher „Beweise“ betrogen.

Da bricht eine Welt für ihn zusammen! — Wenn dieser Betrug möglich war, wenn die Stimmen des eigenen Herzens, die ihm sagten, er sei der echte Thronerbe, ihm gelogen haben, — wem darf er denn dann noch glauben?

Jetzt wird der bislang so offene Jüngling argwöhnisch. Jetzt sucht er in jedem Worte einen Doppelsinn. Jetzt läßt er, der zuvor so Vertrauensselige, das Volk behorchen! Er wird zum Tyrannen und Despoten. Er scheut vor keiner Gewalttat. Sein Charakter hat sich völlig geändert.

Seine Charakteränderung entgeht seiner Umgebung nicht. Man fragt sich, welche Ursache sie haben kann. Erste Zweifel an der Echtheit der Prinzen steigen, erst verhohlener, dann offener, auf. Er kann das zweifelnde Volk nicht mehr für sich zurückgewinnen, denn, in dem Bewußtsein, nicht der echte Thronerbe zu sein, vermag er keine Macht mehr auf die Gemüter auszuüben. Eine Revolte gegen ihn bereitet sich vor. Bevor sie aber ausbricht, erlebt er einen neuen Schicksalsschlag, der sein Wesen aufs neue von Grund auf verändert: —

Axinia, die Tochter des toten Usurpators, die er, der Tyrann und Despot, zur Liebe zu zwingen gedachte, wird ermordet! Und jetzt erkennt er erst, was eigentlich Axinia für ihn bedeutete! Sie war für ihn weit mehr als er gedacht! Sie war für ihn nicht nur das Weib, nach dem sich seine Sinne verzehrten. Sie war, — jetzt, da sie tot ist, erkennt er es erst, — sie war sein guter Engel! Und da geht eine neue Wandlung in ihm vor: — sein altes „Ich“ wacht wieder auf! Jetzt sieht er wieder die ewigen Sterne über sich. Jetzt will er von neuem beginnen. Jetzt glaubt er wieder an das Gute und Hohe und Edle in der Welt. Jetzt ist er auf dem Wege, ein wahrhafter Herrscher, ein Vater des Volkes zu werden. Aber es ist zu spät. — Die Rebellion bricht aus. Und Demetrius endet unter den Waffen der empörten Moskowiter.

Dieser Entwurf Schillers umfaßt bei Kettner 312 Druckseiten. Was ich vortrug ist nur ein kurzer Auszug.

Aber was sagt uns dieser Entwurf über Schillers weitere dramatische Entwicklung?

Vergegenwärtigen wir uns kurz den Charakter seiner vollendet auf uns überkommenen Dramen sowie die Wesensart der zuerst

besprochenen Nachlaß-Entwürfe „Themistokles“, „Malteser“ und „Prinzessin von Celle“, um, im Vergleich mit ihnen, die so ganz andere Dicht-Art zu erkennen, die sich im „Demetrius“ ankündigt.

Die Dramen von den „Räubern“ bis zum „Don Carlos“ sind **Revolutions-Dramen**, entstanden aus der Auflehnung gegen das damals herrschende Regime des Absolutismus, ein Regime, das Schiller auf der Karls-Schule kennengelernt hatte. Sie bilden den Aufschrei des Revolutionärs Schiller gegen die Unterdrückung und gipfeln im Rufe nach „Freiheit“ und „Gedankenfreiheit“.

Dann aber erlebte Schiller die französische Revolution! — Er erkannte die Möglichkeit eines Mißbrauchs der Freiheit. Er erkannte die Notwendigkeit einer übergeordneten und lenkenden Ordnungskraft und regelnder Gesetze. Und jetzt schrieb er den „Wallenstein“. Und in ihm ließ er Octavio sagen:

„Mein Sohn, laß uns die alten, engen Ordnungen  
Gering nicht achten! —: Köstlich-unschätzbare  
Gewichte sind's, die der bedrängte Mensch  
An seiner Dränger raschen Willen band,  
Denn stets noch war die Willkür fürchterlich...“

Und jetzt erkannte der Dichter, daß nur der geläuterte Mensch die Freiheit nicht mißbraucht. Und jetzt entstanden die „Läuterungs-Dramen“: „Maria Stuart“ und „Die Jungfrau von Orleans“. Und auch im „Tell“, der die Reaktion auf die napoleonische Zwingherrschaft jener Zeit darstellt und den Ruf nach „Freiheit“ wieder aufnimmt, läßt der Dichter Walter Fürst mahnend von dem Volke sprechen,

„Das mit dem Schwerte in der Faust sich mäßigt.“

Diese vollendeten Dramen Schillers, die „Revolutions-Dramen“ und die „Läuterungs-dramen“ sind „Aktionsdramen“, denn in ihnen überwiegt das äußere Geschehen. Und ihr Anliegen ist darzutun, wie sich der Held des betr. Stückes zu den Konflikten stellt, in die seine Umwelt ihn verstrickt.

Schon einen Schritt weiter geht Schiller in dem „Themistokles“ und in den „Maltesern“. In ihnen bildet nicht der aus der Umwelt auf den Helden wirkende Konflikt das eigentliche

Agens der Handlung, sondern der Konflikt wird hier in die Seele des Helden selbst verlegt.

Hier ist also die Frage nicht mehr, wie der Held mit seiner Umwelt, sondern wie er mit sich selbst, mit den Stürmen und Dämonen seiner eigenen Brust, fertig wird.

Hier dämmert also eine große Verinnerlichung des Drameninhaltes herauf: — es sind jetzt nicht mehr „Aktionsdramen“, sondern Seelen-Dramen, die ihn beschäftigen! Es sind die Kämpfe mit dem anderen „Ich“ in uns!

Der Intendant einer namhaften Bühne in Süddeutschland, mit dem ich dieses Problem der Weiterentwicklung Schillers vor einem Vierteljahre besprach, äußerte die Überzeugung, daß Schiller bei längerer Lebensdauer in sich selbst die Entwicklung zu jenen Seelen-Dramen des „anderen Ichs“ durchlebt hätte, die jetzt (in minder klassischer Form) der Vorwurf vieler „moderner“ Stücke sind, d. h., daß dieser eine Dichter uns in der Entwicklung des Dramas um anderthalb Jahrhunderte vorwärts geführt, uns die langsame Entwicklung in anderthalb Jahrhunderten erspart haben würde.

Aber auch dieser Übergang von dem „Aktionsdrama“ zu den „Seelen-Dramen“ würde noch nicht das End-Stadium von Schillers dramatischem Schaffen bedeutet haben. Das beweist sein „DEMETRIUS“.

In dem „DEMETRIUS“, in dem sich ein offener, sonniger Jüngling, eine Gestalt ähnlich dem „Max Piccolomini“, unter der Wirkung der furchtbaren Eröffnung, nicht der Sohn Iwans, für den er sich bis dahin hielt und halten mußte, zu sein, in einen mißtrauischen und despotischen Tyrannen, gewissermaßen in einen „Macbeth“, verwandeln sollte, haben wir nicht mehr ein Seelendrama vor uns, sondern ein Charakter-Drama, d. h. eine völlig neue Dramenart, wie sie die gesamte Geschichte der klassischen Dichtkunst nicht kennt.

In keinem klassischen Bühnenwerke ändert sich der Charakter einer Bühnengestalt. König Lear und Ophelia ändern nach furchtbaren Erlebnissen ihren Charakter nicht, sondern verfallen

in Seelen-Krankheit, in Wahnsinn. Der Prinz von Homburg erleidet lediglich eine vorübergehende Depression, sein Charakter aber bleibt unverändert. (Man könnte höchstens, — aber auf ganz anderer Ebene, — der „Widerspenstigen Zählung“ als Analogie nennen.)

So bildet Schillers „Demetrius“ eine Dramen-Klasse für sich. Und Eugen Kühnemann bezeichnet Schillers „Demetrius“ als den „größten dramatischen Wurf bis auf den heutigen Tag.“

Lassen Sie mich noch erwähnen, daß dieses größte der Schillerschen Nachlaßdramen voll von Beziehungen auf die heutige Zeit ist. Ich habe das in der kurzen Besprechung nicht zu streifen vermocht. Aber Schiller gedachte mit fast unheimlicher Prophetie in den Gestalten des Titelhelden einerseits und der ihn umgebenden Russen andererseits die Spannungen zwischen den westlichen und den russischen Lebensauffassungen aufzuweisen: — Demetrius sollte in dem Polen der damaligen Zeit den westlichen Freiheitsbegriff kennen gelernt und nach dem (damals) engstirnigen Rußland zu verpflanzen gesucht haben und dabei auf die Ablehnung der Russen, denen alles „Westliche“ verdächtig erschien, gestoßen sein.

Schillers ahnender Geist sah also Spannungen voraus, die sich in unseren Tagen auswirken! Damit aber wird sein „Demetrius“ zu einem Anliegen unserer Zeit!

Nein, — Schiller hatte sich nicht „dramatisch ausgeschrieben“ gehabt! Er war nicht auf dem Höhepunkt seines dramatischen Schaffens angelangt, als der Tod ihn abberief! Sein Stern war durchaus nicht im Abstiege, sondern ganz im Gegenteil in gewaltigem Aufstieg begriffen, als der Tod ihm die Feder aus der Hand nahm! Er stand, wie er es selbst einmal ausdrückte, vor einer neuen Revolution seines Geistes. Und er hätte uns bei längerer Lebensdauer nicht nur Gleichwertiges, sondern noch weit Höherstehendes zu schenken gehabt, als er es uns in seinen vollendeten Dramen schenkte.

Dies darzutun gehörte zu den wichtigsten Aufgaben des heutigen Vortrages.

Es muß aber noch ein zweiter Irrtum der Öffentlichkeit über Schillers dramatisches Schaffen richtig gestellt werden.

Weithin verbreitet ist die Ansicht, Schiller habe seine Dramen in einer Art von Trance-Zustand gewissermaßen fertig aus Him-melshöhen empfangen und nahezu mühelos zu Papier gebracht.

Ein Blick in Schillers Nachlaß beweist jedoch, daß er um den Inhalt seiner Dramen schwer hat ringen müssen. Nur wurde dies der Mit- und Nachwelt nicht bekannt, weil Schiller jeweils nach Vollendung eines Dramas seine gesamten Vorarbeiten dazu vernichtete. (Witkowski vermutet, daß er dies tat, um sein Rezept nicht zu verraten.) So kommt es, daß wir nur über Schillers „DEMETRIUS“ die gesamten Vorarbeiten des Dichters besitzen, denn der Tod, der ihn hinderte, das Stück zu Ende zu führen, hinderte ihn auch, seine Vorarbeiten dazu zu vernichten.

Betrachten wir nun das Zustandekommen einer von Schiller noch bis zur endgültigen Jambenform durchgeführten Szene.

Die Szene spielt hoch droben im eisigen Norden Rußlands. Dorthin ist Marfa, die Witwe Iwans des Schrecklichen, nach dessen Tode von Boris Godunow, der die Herrschaft Rußlands an sich gerissen hat und Marfas einzigen Sohn, Demetrius, angeblich hat töten lassen, verbannt und gezwungen worden, Nonne zu werden. In jenem einsamen Kloster nahe dem Eismeer lebt Marfa ihrem Schmerz um den Sohn und den Gefühlen des Hasses gegen Boris. Und dort soll ihr nun überraschend die Nachricht werden, daß ihr totgeglaubter Sohn noch lebe, ein Heer geworben habe und heranziehe. Schillers erste Notiz zu dieser Szene lautet:

„Marfa ist ungern Nonne und muß den Boris mit allen Gefühlen der beleidigten Mutter hassen. In diesem Zustande erreicht sie das Gerücht über den neuerstandenen Sohn. Und, ehe sie noch von ihrem Erstaunen zurückgekommen ist, geschieht bereits die Anwerbung seitens des Demetrius, worauf sogleich auch seitens des Boris die Anwerbung erfolgt“,

d. h.: — Schiller denkt daran, zuerst durch einen Boten das Gerücht vom Auftauchen des Demetrius in das Kloster bringen zu lassen. Dann soll ein zweiter Bote von Demetrius kommen

und sie für dessen Sache zu gewinnen, dann ein dritter Bote Marfa gegen Demetrius einzunehmen versuchen.

Diesen Gedanken gibt aber Schiller bald auf, denn er erkennt es als unwahrscheinlich, daß in einem so abgelegenen Kloster nahezu gleichzeitig drei (!) Boten auftreten. Er sagt sich, daß es genüge, wenn Marfa durch einen Boten vom Auftauchen des „Demetrius“ Kunde erhält und dann Boris einen Gesandten schickt, um Marfa zu veranlassen, den angeblichen „Demetrius“ als unecht zu bezeichnen.

Nun macht sich in einer nächsten Niederschrift Schiller Gedanken darüber, wie man den ersten Boten erscheinen lassen könne:

„Marfa ist im Kloster nur als Nonne, nicht als Zarin-Witwe, bekannt. Das Kloster liegt an den Grenzen der Welt. — Wie aber kommt die Kunde von Demetrius' Erscheinen in dieses entlegene Kloster? — Ein wandernder Mönch brachte sie mit. Wenn er erzählt, verrät sich Marfa durch eine Ohnmacht. Wenn sie wieder zu sich kommt, gibt sie sich als Mutter des Demetrius zu erkennen.“

Aber auch diese Lösung befriedigt Schiller nicht: — wie kann denn der wandernde Mönch durch die eisigen Weiten Rußlands zum Kloster gelangen, ohne zu erfrieren? Außerdem: — die „Erkennungs-Szene“ der Zarin als solcher lenkt zu sehr von dem Hauptinhalt der Szene, nämlich von der Frage ab, wie sich Marfa zu dem Gerüchte vom Wiederauftauchen ihres totgesagten Sohnes stellt.

Daher läßt Schiller diese „Erkennungs-Szene“ fallen. Seine nächste Notiz setzt voraus, daß Marfa im Kloster schon als Zarin bekannt ist:

„Das Kloster am weißen Meer. Die Landschaft starrt im traurigen Winterkleide. Ein Zug von Nonnen geht schweigend über die Szene. Eine der Nonnen sondert sich ab. Olga, so heißt diese, will eine andere Nonne zu den übrigen einladen. Diese andere aber, Marfa, verharret in steinernem Schweigen. „Wie“, fährt Olga fort, „beweinst Du ewig Deinen Sohn und Deine Krone?“ Marfa antwortet, daß sie Unersetzliches verloren habe, daß ihr nichts Künftiges mehr sei, alles ein

Vergangenes. Während sie noch reden, entsteht ein Zusammenlauf der übrigen Nonnen um einen Knaben.“

Dieser soll dann die Kunde vom Auftauchen des Demetrius überbringen. Aber Schiller fragt sich, wie denn dieser Knabe in das vereiste Kloster gelangen kann? Er notiert, daß der Bote auf eine für russische Verhältnisse typische Weise eingeführt werden müsse! Diese typische Weise gilt es zu ersinnen! Und da findet Schiller die Lösung:

Es ist gar nicht Winter! Sondern der Winter geht eben zu Ende! Die Schneeschmelze beginnt! Dann aber gehen jetzt rings die bis dahin zugefrorenen Ströme auf! Dann kann jetzt ein Fischerknabe mit dem ersten Boot die Ströme herab zum Kloster gelangen! Dann ist sein Erscheinen für russische Verhältnisse typisch motiviert! Dann ist das Eintreffen dieses ersten Bootes für die Nonnen, die die ganze Polarnacht über von der Umwelt abgeschlossen waren, etwas ganz Besonderes! Dann erklärt sich, daß sie bis dahin nichts hörten! Dann erklärt es sich, daß sie den Fischerknaben umdrängen und ihn nach dem Geschehen in der fernen Welt ausfragen! Ihre Neugier bestürmt ihn! Aber „wonach können russische Nonnen eigentlich fragen?“

Jetzt sind alle Schwierigkeiten gelöst! Jetzt kann Schiller an die Ausarbeitung der Szene gehen.

Alle diese hier vorgetragenen Erwägungen hat Schiller (allerdings in weit ausführlicherer Form) niedergeschrieben. Wir sehen, daß er um das Zustandekommen seiner Szenen schwer gerungen hat. Karl Hoffmeister schreibt darüber („Nachlese zu Schillers Werken“, Band III):

„Alle diese schriftlichen Überlegungen Schillers sind nur wenige Auswüchse von tausend Gedankenkombinationen, die in des Dichters Seele auf- und abwogten. Denn ein Plan überbot den andern. Und eine neue Idee löste sich schnell in eine darauf folgende wechselvolle Reihe auf.“

Schiller hat in dieser Form vom „Wallenstein“ ab seine Dramen vorbereitet. Das beweist seine Zuschrift vom 18. April 1797 über die „poetische Fabel“ des „Wallenstein“ an Goethe:

„Nur auf diese Art kann ich mich versichern, daß sie (die poetische Fabel) ein stetiges Ganzes ist . . . Solange ich es

bloß im Kopf herumtrage, muß ich fürchten, daß Lücken übrig bleiben. Die ordentliche Erzählung aber zwingt mich zur Rechenschaft!“

Und an Wilhelm von Humboldt schreibt Schiller am 21. 3. 1796:

„Ich bin jetzt wirklich und in allem Ernste bei meinem Wallenstein und habe die letzten fünf Tage dazu verwendet, die Ideen zu revidieren, die ich in den verschiedenen Perioden darüber niederschrieb.“

Also arbeitete Schiller schon zur Zeit der Wallensteindichtung in der beschriebenen Weise. Und Georg Witkowski urteilt („Aus Schillers Werkstatt“) abschließend:

„Man sieht, von jener nachtwandlerischen Sicherheit, jenem Trance-Zustande, den wir gerade bei Schillers Schaffen voraussetzen möchten, ist tatsächlich keine Rede.“

Die über diese Frage verbreiteten Irrtümer richtigzustellen und zugleich darzutun, daß von Schiller bei längerer Lebensdauer noch eine weitausgreifende Fortentwicklung zu erwarten gewesen wäre, war der Zweck des heutigen Vortrages.