

19

1

הספריה הלאומית

28 C 11319

Über Schiller :

Borchardt, Rudolf, 1877-1945 I

C.1



2841279-10

In dieser verwüsteten Welt tritt der Typus Othmar Strauß als Sieger auf. Will sagen: Der fette, genußgierige Kaufmann, der das Geld leicht erworben hat und auch wieder leicht los wird. Zeitkenner sollten abends durch die Dielen und Schlemmerlokale und Tanzklubs wandern, überall, in allen lauschigen Ecken wird ihnen dasselbe feiste Gesicht des bäuchigen Kriegs- und Friedensgewinners entgegenschmatzen. Othmar Strauß wurde zum Tristan dieser Hurenzeit.

Das Weib aber bildet sich nach dem Willen des Mannes. Otto Weininger hat das Weibergeschlecht geteilt in Mütter und Huren. Manches arme Straßenmädchen gehört trotz äußerer Verwüstung ins Geschlecht der Mütter, und manche gutgebadete, dezentgekleidete Mutter von drei widerwillig empfangenen Sprossen wird der Seelenseher in die andere Kategorie einreihen. Eine ungeheure Mehrheit aber ist Zwischenstufe und schwankt zwischen Huren- und Mütterschaft. Will's ein glückliches Geschick, daß so ein schwankendes Geschöpf der starken, behütenden und formenden Liebe eines unversehrten Mannes zufällt, dann wird Mutterschaft sie vom Trieb zur Prostituierung erlösen.

Aber wo sind diese starken, tragenden Männer? Nicht nur bei den Weibern, auch im Großstadtman lebt eine klägliche Angst vor der Mutterschaft der Frau. Niemals hat es einen so außerordentlichen Verbrauch an Antikonzeptionsmitteln gegeben wie jetzt. Und was uns auch kurzsichtige soziale Rechenkunst zugunsten der Verhütungsmittel sagt, dies steht fest: der alltägliche Gebrauch von Mitteln zur Verhinderung der Befruchtung führt unwillkürlich zur Verhurung der Frau. Sie lernt genießen, aber sie verlernt es, ein Schicksal zu haben. Diese Vorbeugungsmittel führen zur inneren Entwertung des heiligen Aktes. Er wird unwichtig und angenehm wie Sektsaufen und warme Bäder. Faulige Genußsucht malt sich auf den Gesichtern. Die Frauen haben kein Weibesschicksal mehr, aber dafür erwerben sie eine Routine, die sie seelisch entwertet.

Der verstorbene Robert Hessen, kein Duckmäuser und kein Kostverächter, schrieb einmal: Ein Zeitalter ist danach zu beurteilen, wie es das Symbol der Mutter mit dem Kinde empfindet. Dann stecken wir, von der Bourgeoisie bis tief ins Proletariat, im Moraste hoffnungslosester Degeneration. Fragt nur eins dieser kurzröckigen, seidenstrumpfigen Weiber, wie es zu dem Gedanken stehe, ein Kind zu tragen und zu gebären. Sie wendet sich von der Möglichkeit mit lachendem Grausen. Nie gab es weniger Andacht vor der Madonna mit dem Kinde. Ein solches Geschlecht, zur Sterilität entschlossen, nichts als lustgierig, wäre reif für Sinowjews Sense, — wenn nicht auch Sinowjew ihm zugehörig wäre.

RUDOLF BORCHARDT

Der Dichter Rudolf Borchardt, der feurigste Redner Deutschlands, hat am 23. April 1910 in einem Berliner Hause diese hinreißende Rede auf Friedrich Schiller aus bedrängter Brust hinausgerufen. Stenographen haben zum Glück das Phänomen festgehalten.

Meine Damen und Herren! Ich unternehme es, vor Ihnen ein großes Bild aufzubauen, das erfahrungsgemäß von einem Jahrhundert zum anderen in ein Wanken und Schwanken gerät, allerdings nur, um zu zeigen, wie fest es steht. Ich unternehme es, Sie für ein großes Herz zu erwärmen, für das das Herz der Nation von einem zum anderen halben Jahrhundert zu erkalten pflegt, um wieder an ihm und für es aufzublühen. Ich weiß nicht, ob ich vor Lesern oder vor Bewunderern Schillers spreche. Ich möchte fast wünschen, ich täte es nicht. Ich möchte wünschen, daß ich um Ihr Herz und um Ihre Teilnahme für diese große und heldenhafte Gestalt werben könnte, die immer wieder in die Schatten des Mißtrauens und Mißfallens zurücktritt, um aus ihnen wieder hervorzutreten „unendlich Licht mit seinem Licht verbindend“, wie Goethe sagt, und dazu gehört der andere Halbvers „wie ein Komet entwindend“. Schiller steht unter schlechten Vorzeichen. Er ist von allen großen Figuren der deutschen Geistesgeschichte und der deutschen Literatur derjenige, der am meisten darunter leidet, daß die Vorstellung der Nation ihn in konventionellen Bildern bewahrt. Fast alles, was über ihn geschrieben, gedacht, gesagt wird, fast jeder Zug der Gestalt, in der er selbst in seinem generösen Herzen lebt, ist, wie man sagen kann, und wie ich Ihnen zu entwickeln hoffe, falsch. Unter den großen Figuren der deutschen Poesie ist er der Unbekannteste zugleich. Die Bewahrung seines Andenkens liegt in den Händen rebellischer Schüler, wie sie vor 50 Jahren in den Händen begeisterter Schüler lag. Die Beschäftigung mit seinen Werken ist eingeschränkt auf denjenigen Teil seines Lebenswerkes, der, wie ich Ihnen anzudeuten und zu entwickeln hoffe, sein schwächster ist, die sogenannten klassischen Dramen, die Dramen von „Wallenstein“ bis „Demetrius“ inklusive. Die gewaltigen Werke, auf denen sein Genius steht, und auf denen er die Jahrtausende überdauern wird, sind unbekannt. Nicht mehr gelesen fast durchweg seine Prosa. Unbekannt die großen Gedichte, die in der Literatur aller Sprachen und Völker ihresgleichen nicht haben, die Modifizierung des heroischen Kampfes um die Welt, den man mit einem falschen Ausdruck Philosophie nennt, die beiden großen Gedichte „Die Ideale“ und „Das Ideal und das Leben“. Bekannt, aber falsch beurteilt, immer wieder aufgeführt, aber im Stil verschoben und in ihrem Wesen nicht erkannt die Dramen seiner wilden Jugend. Die Figuren verdorben, verbogen und verzogen. Auf dem Ihnen allen den Umrissen nach bekannten Weimarer Denkmal, das Goethe und Schiller Hand in Hand zeigt, steht ein träumerischer, gedankenvoller, unpraktisch wirkender, vornüberhängender Schiller neben einem frei auftretenden, die Brust herausdrängenden, die Welt ins Auge fassenden Weltmann, Goethe. Die falscheste Juxtaposition, die sich derjenige denken kann, der Goethe und Schiller in den Weimarer Anfängen und Höhepunkten betrachtet und verfolgt, wie gleichfalls nachher mit einem Worte wird bemerkt werden müssen. So also muß und darf ich Sie bitten, alles dasjenige, was Sie von Schiller zu wissen glauben oder wissen, mir für die Stunde, die uns vereinigt, zu konzedieren und zu vergessen, und an diese Figur frisch heranzutreten, zu versuchen, sie aus den Elementen zu begreifen, wie ich versuchen werde, sie aus den Elementen aufzubauen, zu sehen nicht den konventionellen,

den Ländern um den Rhein, in den Ländern um den oberen Rhein, ist dem Anschein nach etwas grundsätzlich Neues. Verworfen wird der ganze gesellschaftliche Kodex jener Generation, die dasjenige getragen hatte, was Wielands erste Schriften — ich meine die ersten Schriften seiner zweiten Periode — ausgedrückt hatten. Verworfen wird ein sittlicher Kodex, verworfen wird ein gesellschaftlicher Kodex, verworfen wird das Verhältnis zum Schönen, das Verhältnis zum Göttlichen, dasjenige zum Geschmack, dasjenige zur Grazie. Verworfen wird das musikalische Gewebe der Zeit und verworfen natürlich auch das soziale. Schwaben ist dieses, und da es Schwaben ist, so ist es politisch. In Schwaben hatte sich der Kampf der Landstände mit der Krone, der Kampf der sozialen Klasse des dritten, des Bürgerstandes mit den das Land Regierenden, mit den Edelsten und mit den Dynasten seit längerer Zeit so vorbereitet, daß er irgendwie einmal eklatieren mußte, und seine Träger waren nicht die Bürger an und für sich gewesen, sondern waren schon der höhere Beamtenstand gewesen, der zwischen dem Bürgertum und den Edlen oszillierte Kräfte von da nach da verschob. Mittelpunkt dieses Kampfes war gewesen die Schule des Tübinger Stiftes und die von dem württembergischen Regenten ins Leben gerufene Karlsschule, ins Leben gerufen aus den Ideen des 18. Jahrhunderts heraus, aus eigentlich philanthropischen Ideen, wie er sich denn auch einbildete und einbilden durfte, ein pater patriae zu sein. Und rings herum um diese Bemühungen, das Land in seinem Sinne zu kneten, dem Lande einen Geschmack, ein Weltbild zu oktroyieren, das Schwaben verweigert, Zentralisierung der Verwaltung, Zentralisierung des Rechts in der Hand des Regenten, ungeheurer Aufwand für Feste, Künste, Musik, selbst Schauspiele in einem bestimmten Sinne. Weit um dieses alles herum entsteht der Kampf der schwäbischen Generation, die journalistisch, die rhetorisch, die advokatorisch ist, und das Land mit einem wilden Hall von Kampf erfüllt, von Kämpfen, die über Schiller hinaus, lange über Schillers Lebzeiten hinaus schließlich in diejenige Bewegung einmünden, deren letzter Wortführer Ludwig Uhland gewesen ist, d. h. bis in die der Paulskirche hinein, wo schließlich die Schlagworte ihre letzte Form erhalten haben und in Uhlands Worten ihren Ausdruck finden:

„Es ist kein Fürst so hoch gefürstet,
so hoch gestellt kein Erdenmann,
daß, wenn die Welt nach Freiheit dürstet,
er sie mit Freiheit tränken kann“.

worauf dann wieder das Raisonement umbiegt und der Kampf um das gute alte Recht fortgesetzt wird, im Grunde, wie der alte Moser, und wie im Grunde Schubart ihn begonnen hatte. Dieses alles aber nebenbei. Ich wünsche nur den Hintergrund zu entwerfen, auf dem die politische Figur sich abhebt, als die Schiller auftritt, eine politische und advokatorische, eine rhetorische Figur, nicht von der Grundfläche aus entwickelt, keineswegs von der Grundfläche einer Kultur, einer Literatur, einer Bildung, nicht eigentlich ein rhetorisches und advokatorisches Testament, sondern wie der Schwabe ist, rhetorisch und politisch gewordenes bestimmtes Verhältnis zur Vergangenheit, revolutionär, ein Kämpfer für das Gewesene in erster Linie, und nicht ein Kämpfer für das Künftige, ein Kämpfer für das Gewesene gegen eine ihm nicht empfängliche, ihn nicht überzeugende Art, neuerdings zäh und revolutionär am Alten haftend und in das Neue hineinstürmend. Alles das durch den Sinn der Geschichte.

Ja, von der Geschichte geht derjenige aus, der mit den „Räubern“ und mit „Kabale und Liebe“ den Zusammenhang hinter sich abzureißen scheint, und zur Geschichte strebt er mit dem ersten Werk, das er „Kabale und Liebe“ folgen läßt. In die Geschichte hinein greift er mit „Fiesko“, in die Geschichte hinein greift er mit „Don Carlos“, und hinter „Don Carlos“ wird die Geschichte überhaupt das Element, in dessen Narkose er entsteht, wie „Pindar“ in der Narkose des Heldentums und Goethe in der Narkose der Natur. Geschichte ist dies nach der einen Seite, und ein Sittliches ist es nach der anderen Seite, denn diese Generation verwirft das Rokoko und das 18. Jahrhundert, aus dem es kommt, mit einem so wilden Schrei nach Tugend, wie er vorher und nachher nicht wieder ausgestoßen worden ist, mit dem Gefühl, eine Verwesung hinter sich zu haben, eine Aufopferung, eine Selbstvernichtung und einen Zerfall unter der scheinenden und gleißenden Hülle der Vergoldung und des Flitterkrams, der Dorüren des Rokoko, der schönen Kostüme, des Puders und alles dessen, womit diese Periode sich exkludiert hat, mit dem Willen, mit niemandem mehr zu verhandeln, zu rechten, der diesen Begriff, dieser Kunst, dieser Uebung auch nur anhängt, der diese Grazie noch bewundert, der die Sittlichkeit, die hinter dieser Grazie steht, zu verteidigen auch nur wagt. Und dieser Schrei nach Tugend erklingt aus dem Munde von etwas, was damals zum ersten Male empfunden wird, weil es empfunden wird, ausgesprochen werden kann, aus einem utopischen, fast irren Bilde von der Welt, wie sie gewesen ist, und wie sie sich dann zu demjenigen entwickelt hat, was nun eben seine Jugend verwirft, Arkadien. Das steht im Hintergrund. Ein Arkadien, wie es um diese Zeitbewegung einen contrat social darzustellen versucht hatte, ein Arkadien, nach dem um Rousseau herum die Bussolen aller Schwärmer und Träumer der Zeit zielen. Das ist die goldene Zeit, und diese goldene Zeit herbeizuführen, sind Räuberbanden gerade das Richtige. Das sind die Kontraste im Arkadien, im Hintergrund von Schillers Phantasie und Räuberbanden, die es verwirklichen sollen. Unreif, kindisch und unbeschreiblich rührend und generös der Kontrast in den Seelen dieser großherzigen Menschen, ahnungslos scheinbar und ahnend mehr als die älteren, mehr als dann die Generation, die 30 oder 40 Jahre später die Verwirklichung der Träume unternahm. Unerschöpflich das in den „Räubern“ und „Kabale und Liebe“ Ausgesprochene über ein Jahrhundert lang. Das Pathos von „Kabale und Liebe“ und von den „Räubern“ 100 Jahre nach seinem Ursprunge erst wieder entdeckt und entdeckbar, die ganze Bewegung gekreuzt von einer neuen, die mit jener nicht das Herz und nicht die Tendenz gemeinsam hatte und haben konnte, und die aus den größten Gedanken des 18. Jahrhunderts den Schiffbruch des 19. macht.

Das ist der Hintergrund im allgemeinen, und auf diesem Hintergrund versuchen wir die Gestalt selber zu sehen. Der Sohn eines Arztes, eines kleinen Beamten, aus einer Familie stammend, hinter der man den Großvater allenfalls noch gewahrt, den Urgroßvater schon nicht mehr, kaum schwäbischen Ursprungs, niemand weiß, welchen Ursprungs, einer dieser kleinen Dutzendfamilien um einen kleinen Hofstaat herum, die plötzlich auftauchen, weit entfernt von dem weitverzweigten und bis in jede Verästelung übersehbaren Stammbaum, aus denen Goethes Wunderblut plötzlich aufblüht. Der Vater trocken und gewöhnlich, liebevoll und gleichgültig zugleich, die Mutter harmlos, mediokre, null. Die Verwandten mediokre und null. Die Atmosphäre, aus der der Mensch kommt, lau und hart, herb, mager, kümmerlich. Dieser Atmosphäre dann bald entzogen, tritt er in eine neue, in

das Internat, in dem der Jugend revolutionäre Tendenzen durcheinander gären und die Freunde sich gegenseitig zu Tyrannengefühl und zu Tyrannenmord begeistern. Auflehnung ist die Luft, in der er lebt, Auflehnung bringt er mit. Ursprünglich ein träumerisches, scheues Kind, in den Jahren des Uebergangs überfallen von Krisen, zu denen niemand sich Rat weiß, aus dem lebenswürdigsten und gefälligsten umschwenkend in ein untraitables, früh erkennend, daß die Atmosphäre, in die er eigentlich hineingehört, und die einzige, in der er leben kann, der Kampf ist. Im Kampfe zum Teil gegen die Lehrer, im Kampfe gegen den spiritus rector, der über Lehrern und Schule steht, im Kampfe mit dem Herzog seine ersten Phantasien herausschleudernd, die leidenschaftlichen und doch so musikalischen Trochäen der Schülerwut. Heroisch und idyllisch und satirisch durcheinander mit einem leidenschaftlichen Zurückbäumen und Zurückverlangen in die heroisch aufgefaßte Antike, die nicht zufällig ist und die wir nachher auf ihren wahren Grund zurückzuführen lernen werden. Plötzlich sich regend aus einem Nichts heraus die Geburt des Dämonischen, die Geburt des Genius, das Ueberfallenwerden und Tatwerden von einem Bedürfnis des Schwankens, das Geschütteltwerden in den Krallen und Klauen eines Gewaltigen, gegen den er sich nicht Rat weiß, und aus diesen Umarmungen herausgeschleudert, fast ohne daß er es weiß, das ihm selbst fast unverständliche Produkt „Die Räuber“. Noch vom Schüler entworfen, dann vom jungen Medikus, vom Regimentsmedikus, d. h. einem Offizier mit Portepée, der den Fahneneid geleistet hat, gestaltet, zum Buch gemacht, vorgelesen und dann um ihn herum das Rebellische und die Auflehnung, die Luft des Argwohns und Mißtrauens erzeugt, als Kontrolle und Beobachtung einsetzt und Strafe droht, der offene Konflikt. Aus dem Konflikt heraus die Flucht, d. h. der normale Lebensweg des sich plötzlich zum Dichter geborenen fühlenden dämonischen Wesens, das aus menschlicher Gemeinschaft ausbricht und die Höhle sucht, in der allein er seiner Aufgabe genügen kann, und beginnend von da mit jener Flucht eine Reihe von Jahren, die nichts weiter sind als Flucht und Flucht, vergeblich aufzuhalten oder zu hemmen versucht von Freunden, vergeblich in Mannheim, vergeblich in jenem Gohlis bei Leipzig, vergeblich überall, wo sich die vermeintlich hilfreiche Hand ihm entgegenstreckt und doch nicht helfen kann, weil nichts zu helfen ist, weil hier nichts vorliegt, dem abgeholfen werden kann, und wogegen geholfen werden mußte, weil hier eine Neugeburt des Unsterblichen seine neuen und nicht dagewesenen Formen sucht, und sprengen muß, bersten muß, vergehen muß, oder eine Form erreicht. So die „Räuber“, so „Kabale und Liebe“, und so „Fiesko“ und so das Werk des „Demetrius“, das Werk des von seiner Schuld hin und her gehetzten, nirgends Ruhe findenden, landflüchtigen Menschen, dieses wilden, rothaarigen Wesens mit den überhängenden Brauen und der eingefallenen Brust, mit der wilden Unterlippe, aus der das Schwäbische, dieser kaum verständliche Dialekt, übertrieben bis ins Komische, bis ins Lächerliche herausschäumt und den Mitunterredner in Grund und Boden redet, redet, redet, mit einem Bedürfnis zu sprechen, sich zu äußern, sich auszudrücken, darzustellen, koste es, was es wolle. Mit diesem Bedürfnis, dem die ganze Welt, in die er tritt, widerwillig unterliegt, widerwillig, denn niemand liebt ihn, die Hand, die sich ihm entgegenstreckt, streckt sich ihm nur darum entgegen, weil man das Gefühl einer Potenz hat, aber nicht, weil man ihn liebt. Dalberg liebt ihn nicht, und die Mannheimer um Dalberg herum, die ihm die erste Stätte geben, die ihm die Begründung der „Thalia“ ermöglichen, stehen halb un-

wirsch, halb aufgescheucht zweifelnd und zweideutig vor diesem fremdartigen Wesen, für das es keine Schablone gibt, in das es eingeordnet werden könnte, vor dem zügellosen Reichtum, und stehen fassungslos vor den Gedichten, die aus diesem zügellosen Reichtum hervorgehen, vor den flutenden, wild-geschmacklosen und herrlichen Trochäen, in denen eine Liebe ohne Ziel, ein Gestaltungsbedürfnis ohne völlige Fähigkeit der Gestaltung, ein Versuch, die Wahrheit zu ergreifen, ohne es bis im Grunde zu können, sich in Formen ausspricht, die keine Formen sind, jene Phantasie an Laura, jener Abschiedsgesang an Laura, jene Grabphantasie, die geschmacklos und roh sind, herausgeschleudert, um auch nur das Gefühl der eigenen Existenz zu beantworten, sei es auch durch die Schlünde der Geschmacklosigkeit hindurch, und so jene anderen Rhapsodien und Phantasien, in denen noch nicht die Elemente einer neuen Welt, sondern nur die Trümmer einer alten ungeheuer schwulstig melodisiert werden, ohne jedes Empfinden der Form eines Kunstwerkes als eines solchen. Sie fühlen, wenn sie diese Verse aufnehmen und lesen, nichts anderes, als ein unwiderstehliches Bedürfnis einer auf das Große gerichteten Natur, sich zu äußern. Es war ihnen nicht zu verargen, es war niemandem zu verargen, die nach Goethes Worten um ihn rangen, daß sie sein großes Verdienst unwillig anerkannten, und es ist demjenigen, der ihn zuerst liebte und ihn zuerst in den Schoß menschlicher Wärme zog, jenem schlichten und edlen Körner, unendlich hoch anzurechnen, daß er den Flüchtling, den unbehausten Menschen ohne Zweck und Ruh, der wie ein Wassersturz von Fels zu Felsen brauste, begierig-wütend nach dem Abgrund zu, daß er ihm zum ersten Male gab, was ihm bis dahin gefehlt hatte, den Preis und den Wert, daß ihm sein Haus ersetzt, was ihm das Elternhaus nicht gegeben hatte, ein einfaches Verhältnis zum menschlichen Menschen, wie er es in dem Uberschwang seines Anspruchs, den er an das Menschliche stellt; teils nicht gehabt, teils jedesmal verdorben und vergeudet hatte, ein Verhältnis zum Menschen, das außerhalb jener Sphäre Charlotte von Kalbs und Julie von Manteuffel lag, in denen seine Fiber mit ebenso gestaltlosen Fibern erwidert wurde, und die Erde nicht berührt, der Himmel nicht erreicht werden konnte. In diesem menschlichen Kreise wurde Schiller zum ersten Male menschlich, er überwand zum ersten Male die Dämonie seiner Sendung, die Dämonie seiner Artung und bereitete sich vor, ein Bürger dieser Erde zu sein, den Einspruch, der zwischen Vergangenheit und Zukunft fiberte, fallen zu lassen und das menschliche zu nehmen, wie es war, — unschätzbare Vorteil für ihn, gerade für ihn, dessen tiefste Anlage keineswegs die schwärmende, keineswegs diejenige war, die man mit den Worten des Idealisten, des Idealismus bezeichnet, sondern dessen tiefste Art schwäbisch war und struktural. Hier entsteht sein erstes, ihn völlig ausdrückendes Werk, das zugleich sein letztes ist, hier entsteht „Don Carlos“. Das ist das erste Werk, auf das wir die Betrachtung zu lenken versuchen werden, von dem aus wir Verwandtes, die Reihe der Jugenddramen wenigstens mit einem Blick streifen wollen, von dem aus wir den Blick vorwärts lenken werden, die Reihe der klassischen Dramen entlang, bis „Demetrius“.

Er empfand in der Geschichte, die er sich vorgesetzt hatte, den Eindruck seiner inneren Welt und seiner inneren Bedürfnisse nicht darum, weil er eine menschliche Situation mit den Mitteln des Dichters und des Künstlers auseinanderlegen und darstellen wollte oder konnte, sondern weil eine ihm vorschwebende Situation, die die Geschichte ihm bot, ihm das Gefäß versprach für den Ausdruck von Ideen. Ideen auszudrücken,

fühlte er sich geboren, und das Verhältnis von Ideen zu demjenigen, woraus er kam, zur Geschichte, dies Verhältnis zu den Ideen hat er im „Don Carlos“ und nur im „Don Carlos“ gestaltet. Ideen sind es, die die erfundene Figur, zugleich der Träger des Pathos des Stückes, vorträgt und darstellt. Posa ist kein Charakter. Noch die früheste Gestalt Goethes, die Schäfergesten der „Laune des Verliebten“, die Gesten, die im Grunde eine geistreiche Vorausnahme einer Eheirrung, verwirrt und unlogisch sind, sind Charaktere, sie kommen von irgendwo her und gehen irgendwo hin, sie sind durch menschliche Situationen und durch menschliche Leidenschaften determiniert. Die Figuren, die Schillers Stücke tragen, sind das nicht. Posa ist ein Sprachrohr wie Karl Moor ein Sprachrohr ist, und wie in „Kabale und Liebe“ alle diejenigen, die um die Kontrastfiguren herumstehen, Sprachrohre sind. Die Szenen, in denen in den „Räubern“, in „Kabale und Liebe“, in „Don Carlos“ sich die Handlung bewegt, sind nicht Szenen, die in die Handlung hineinreichen, sondern Szenen, die aus ihr heraus durch die Fenster gehen. Wenn die Courtisane des Duodezfürsten von Ferdinand gedemütigt wird, so steht ein Ankläger auf einer Tribüne, wenn Karl Moor vom tintenklecksenden Säkulum spricht, so steht ein Ankläger auf einer Tribüne, und wenn Marquis Posa von dem Beherrscher Spaniens Gedankenfreiheit fordert, so steht nicht sowohl ein Ankläger, als ein Prophet auf einer Bühne und auf einer Tribüne. Er spricht nicht zu den Figuren des Stückes, sondern zum Volk, d. h., er spricht zum Publikum redend. Dieses Stück, in seiner stärksten Szene redend hat Schiller es gewollt, und diejenigen Gestalten des Stückes, die nicht redend sind, sie allein sind gestaltet. Wie in „Kabale und Liebe“ nur diejenigen Figuren gestaltet sind, für die sich das Pathos Schillers im Grunde nicht interessiert, wie der Musiker gestaltet ist, der im Grunde für die Physiognomie des Stückes gleichgültig ist. Wie in den „Räubern“ nur diejenige Figur wirklich gestaltet ist, die Schiller hat, Franz Moor, so ist in „Don Carlos“ nur diejenige Gestalt wirklich real, die Schiller als eine Kontrastfigur zu seinem eigenen Wesensgeschöpf in seiner dichterischen Brust empfindet, und diese Gestalt ist die einzige Frauengestalt, die zu bilden ihm in seinem Leben geglückt ist, die Eboli, ein wirklicher Kontrast, auf den ich Ihre Aufmerksamkeit hinlenke. Die gestaltende Kraft dieses Menschen so reich, daß das, was er mit der linken Hand belebt, Leben empfängt, und der gestaltende Wille dieses Menschen scheinbar so schwach, daß überall so seine Liebe sich auf ein Wesen konzentriert, um es mit den wärmsten, reichsten, reinsten Eigenschaften seines eigenen Inneren auszugestalten. Ueberall da, wie ich sagte, ein Sprachrohr, d. h. überall da eine Lebensverhältnis gewordene Idee, in ein Zeitkostüm hineingesteckt, und von der Bühne als einem Rednerpulte aus das Volk anredend, in das Volk hineingreifend. Jawohl, das ist kein Künstler. Ich schenke Ihnen dies. Ich konzediere Ihnen, daß dies keine Kunstwerke sind. Sie sind weniger und sind mehr als Kunstwerke, denn wenn ich Ihnen nun entgegenhalte, daß diese Ideen aus dem Schatze der Ideen Wielands, der um die Geschichte des 18. Jahrhunderts herum, jenes 18. Jahrhunderts, das die französische Enzyklopädie geschaffen und erlebt hat, aus dem Voltaire und Rousseau stammen, daß die Produkte von Locke bis Shaftesbury von dieser Tendenz stammen, und daß diese Ideen hineinreichen ins 19. Jahrhundert, daß Generationen junger Menschen von diesen Ideen ihren Lebensinhalt bestritten haben, daß diese Ideen Generationen nach Generationen geformt haben, daß mit diesen Ideen, und um dieser Ideen willen in den Freiheitskriegen Blut aufgeopfert worden ist, und daß die Bewegung der Deutschen Burschen-

schaft, jene Bewegung, die schließlich doch die ersten konstitutionellen Freiheiten in Deutschland durchgesetzt hat, mit Schillerschen Ideen, d. h. mit diesen Ideen des 18. Jahrhunderts, mit den Ideen Karl Moors und Marquis Posas gemacht worden sind, meine Damen und Herren, dann streichen wir eben die Seele, dann sagen wir, gut, kein Dichter, gut, kein Harfenspieler, kein Minnesänger, verlangen wir dann keine vom ersten bis zum letzten Klang ausgeführte, uns beseligende melodische Elegie, aber fühlen wir, daß hier ein primäres Dichterisches arbeitet, das vom Musikalischen und Melodramatischen unabhängig ist, ein Primäres, das, aus den Urzeiten der Menschheit stammend, mit denjenigen Urelementen des Dichterischen identisch ist, um derentwillen der Dichter es wagt, ein Verhältnis der Menschheit zu Gott auszudrücken, den verlorenen Gott der Menschheit heranzuholen, wenn sie sich dieses Verlustes bewußt wurde, und die Menschheit, die Gott verloren hatte, wieder an Gottes Brust zu sammeln durch jedes Mittel, unter Umständen durch das Mittel des Dramas, und wenn bei diesem Kampf, bei diesem Versuch und Bestreben die dramatische Form zerbricht, kein Schaden. Das Theater ist vieles gewesen seitdem, es ist aber niemals, wie Schiller vermutete, eine moralische Anstalt gewesen. Es ist eine unmoralische gewesen. Gut, es ist eine übermoralische gewesen, gut, aber es ist eine moralische so wenig je gewesen, wie es eine Anstalt je gewesen ist. Es ist der wilde Schauplatz, auf dem Angelegenheiten des Volkes, der Menschen unter irgendwelchem Vorwand und Verkleidung in irgendwelchen Formen verhandelt werden, in glücklichen Zeiten der Menschheit in herrlichen Formen, in weniger glücklichen in weniger herrlichen Formen, in nicht klassischen Formen, in irgendwelchen lebendigen Formen, und lebendig waren die Formen nicht erst im „Don Carlos“, mit denen Schiller das Drama packte und umfaßte mit seiner Plebejerhand, mit seiner gewaltig zugreifenden Hand, die den Stoff der Nation wild, rau, grob irgendwie faßte, in freier Luft formte, aus der Phantasie heraus formte und nicht aus der Beobachtung. Gestalten wie die, die in seinen Jugendwerken auftreten, hat er nie gesehen, es gab sie nicht. Es gab so wenig die Figuren, die in „Kabale und Liebe“ auftreten, als diejenigen, die in den „Räubern“ auftreten. Es ist nur scheinbar, wenn jener Musikus Müller, wenn dieser Hofmarschall von Kalb uns mit dem Gefühl der Verlassenheit berühren. Das liegt nicht nur daran, daß das Milieu, in dem sie auftreten, ein determiniertes war. In Wirklichkeit sind das phantastische Scheinmenschen, die wir nur darum nicht nachweisen können, weil sie mit der Sprache sprechen, die Schiller und seinen Zeitgenossen geläufig war, nämlich alles in Dimensionen zu sehen, die außerhalb des Menschlichen liegen. Es war nicht möglich, „Kabale und Liebe“ realistisch zu sprechen. Jeder Versuch, das durchzuführen, scheitert und führt zu Tönen in denen schließlich die Tirade nicht mehr wirkt und lächerlich wirkt, und die Tirade, die große Tirade des 18. Jahrhunderts, sie ist es, um derentwillen dieses Stück lebt, genau wie die „Räuber“ leben bis auf den heutigen Tag, in denen nur Spuk, nur menschliche Gespenster, nur aufgeblähte wilde Seelen mitwirken und auftreten und nicht ein einziger menschlicher, wirklich möglicher Mensch. Dies war die Generation von Seelen, die Schiller mitbringt, keine erlebte Seele, sondern die Seele, die er der Welt aufzwang. Ideen sind es, die er mitbringt, ein Verhältnis des Kampfes zum Licht, ein Verhältnis der Nichtbilligung, ein Verhältnis der Mißbilligung unter Umständen. Geschöpfe satirischer Verfassung, satirisch gewollt, strafend empfunden im Gegensatz zu den Geschöpfen, die dem Gefühl der Welt als Welt entspringen, die dem Wollen und der Billigung entspringen.

die dem idyllischen Testament entspringen, die überall da, wo sie das Geliebte sehen, Natur sehen, die Natur des noch nie Geborenwordenen, das sich im Tiefsten verbirgt, mit bewunderndem Blick durch die Welt geht, mit schonender Hand das Geschöpf der Erde betrachtet und ergreift.

Zehn Jahre vor ihm, 1749 statt seinem Geburtsjahr 1759, war das Wesen aufgetreten, dessen Augen in der Welt so aufgeschlagen waren. Stürmisch tobend auch da wieder seine Jugend, von Flucht zu Flucht gehend auch die Jahre seiner ersten Anfänge. Als Schiller nach Mannheim kam, vibrierte noch um jene Länder herum, die Länder zwischen Main und Rhein, die Erinnerung an Goethes jugendliche Leiden. Wie anders aber hatte sich von Generation zu Generation das Verhältnis zur Welt gestaltet. Der Aeltere im Begriffe, in Weimar sich zu beruhigen und sich vor den Knien der einzigen Frau zu demütigen, die es vermochte, den Wildling der Menschheit wieder zu schenken. Der 10 Jahre Jüngere fast höhrend vor der Welt stehend, in der „Egmont“ entstand, und mit jener Kritik des „Egmont“ den 10 Jahre Aelteren herausfordernd, gequält, fast dreist, und doch lieber unglücklich den Kampf ansagend, den Handschuh hinwerfend, den jener nicht aufnahm. Von fern war er Goethes Spuren gefolgt, näher und näher hatte er sich ihm gewagt, immer wieder sich zurückgestoßen gefühlt, nicht durch Goethes Größe, sondern durch die Empfindung seiner eigenen Verfassung und Art, von der er wußte und fühlte, daß sie des reinen Werkes nicht fähig war. Er mochte überlegen, die „Räuber“ ein gestaltloser Wurf, genialisch, aufregend, die Jugend lassend, kein Werk. „Kabale und Liebe“, das bis dahin nicht vorhanden gewesene Meisterwerk einer kleinen Dichtung, aus beschränkten Verhältnissen entstanden, auf beschränkte Situationen anwendbar, schwäbisch, ein Lokaldrama, ein satirisches Lokaldrama, das sich auf die Verhältnisse eines bestimmten Kleinstaates bezog und außerhalb dieses Verhältnisses kaum mehr klang. „Fiesco“ ein großer Wurf, aber kein Werk. „Don Carlos“ ein Schmerzenskind, ein Werk, das sich nicht vollenden ließ, aus kleinen Anfängen ins Riesenhafte und Unmäßige gewachsen, die Gestalt des Helden dem Dichter selbst uninteressant geworden. Das Doppel seiner Eigenschaft hatte sich zerdoppelt. Posa hatte sich an die Stelle von Karlos gesetzt. Ein neuer Kreis der Organisation innerhalb des Werkes hatte sich um den alten Kreis der Organisation geschlossen. Neben dem Verhältnis von Karlos zur Mutter hatte sich ein Verhältnis angebahnt innerhalb des Stückes, das fast Posa zur Königin in Relation setzte. Aus dem Streit zwischen Vater und Sohn war ein Streit des Königs mit dem Prinzen um die Seele des Günstlings Posa geworden. Nur dieser Zug erklärt Posas Tod, die Rache Philipps. Mit einem Wort, mit unaufhörlichen vergeblichen Versuchen, dieses Werk abzuschließen, die Schnur zwischen ihm und dem Autor zu durchschneiden, war nichts gefruchtet worden, und Schiller fühlte, wie in Goethes königlicher Ruhe, der Ruhe seiner schweigenden frühen Mannesjahre, viel mehr reifte und sich vorbereitete, als man aus den Publikationen ahnen und wissen mochte. Der Genius fühlte den Genius. Der Geist warb um den Geist wie der Mann um das Mädchen, schwärmend, werbend, harrend, schreckend, sich zurückziehend, wieder vordringend, beleidigend, schmeichelnd. Es schien zu Ende zu sein, als mit jener Berufung nach Jena auf den Lehrstuhl der Geschichte ihm die Basis des wirtschaftlichen Lebens gegeben wurde, die ihm bislang gefehlt hatte, der Ruhepunkt, der aus dem wilden Menschen den gesitteten Menschen machen sollte, aus dem dämonischen und dichterischen Wesen das menschliche und bürgerliche Wesen.

(Der Schluß der Rede erscheint im nächsten Heft)

man sich nicht wundern, daß die öffentliche Meinung gegenüber jeder Angelegenheit, die nicht die täglichen Sorgen angeht, gleichgültig geworden ist. Der Kampf um die Lebensmittel verschlang alles Interesse an der Politik. Entmutigt von all den Mißerfolgen begann das Volk seinen politischen Führern zu mißtrauen, gleichgültig, ob sie Konservative oder Sozialisten waren, Monarchisten oder Republikaner. Verzweifelnd, sich aus eigenen Kräften zu retten, erwarten die Völker die Hilfe des Auslandes. Wenn man die Länder und die Völker des ehemaligen Habsburger Reiches retten will, muß man sie von neuem vereinigen. Getrennt, wie sie heute sind, ausgehungert und verzweifelt und einander mißtrauend, können sie sich gegen den Untergang, der ihnen von allen Seiten droht, nicht schützen; apathisch und müde haben sie weder die physische noch die moralische Kraft, sich einander zu nähern. In den Verträgen von Versailles und Saint Germain hat man Oesterreich verboten, sich an Deutschland anzuschließen. Man hat ihm nicht gesagt, mit wem es sich vereinigen soll, aber isoliert und auf sich selbst beschränkt kann es nicht bestehen. Nur die Entente kann die Vereinigung der ehemaligen Bestandteile des Habsburger Reiches vollziehen. Das liegt ebenso im Interesse der verschiedenen Völker der ehemaligen Monarchie, wie im Interesse ganz Europas. Deutschland denkt nur an Rache; um die Revanche vorzubereiten, will es vor allem Oesterreich anneklieren und gemeinsame Grenzen mit Italien finden. Wenn einmal Oesterreich mit Deutschland vereinigt ist, würde das von Feinden umgebene Ungarn zweifellos dasselbe Schicksal haben. Die anderen Staaten auf dem Boden der ehemaligen Monarchie, ebenso wie die Balkanstaaten, müßten sich anschließen, so daß der Verwirklichung des Naumannschen Projektes, das unter dem Namen „Mitteleuropa“ bekannt ist, nichts entgegenstände. Die Wiederherstellung des Habsburgischen Kaisertums in Form eines Donaubundstaates kann diese Gefahr abwenden. Sie würde die Brücke von Westen nach Osten bilden und Italien von Deutschland trennen. Durch die Wiederherstellung der Habsburger Monarchie könnte die Entente auf dem Balkan Ordnung schaffen, der ohne den Habsburger Staat eine Art deutsche Kolonie werden würde.

Innerhalb des Donaubundstaates müßten die verschiedenen Staaten, die ihn bilden, ausgedehnte Autonomie besitzen, so daß jeder seinen nationalen Charakter entwickeln kann. Sie müßten lediglich ein gemeinsames Wirtschaftsgebiet bilden, an dessen Spitze sich die Dynastie Habsburg befände.

Hier folgt der zweite Teil der Borchardt'schen Rede, das nächste „Tage-Buch“ bringt ihren Schluß.

Sehen wir das Verhältnis und die Situation statt mit Schillers mit Goethes Augen an. Versuchen wir uns in Goethes Augen hineinzusetzen, von ihm aus zu betrachten, was hier vorging. Goethe hatte sich von Schiller zurückgehalten, er wußte warum. Hier war etwas, was Goethe in sich überwunden glaubte, nicht überwunden, hier ging ein Strom weiter, den Goethe verstopft wähnte, den er für sich abgeriegelt und zum Versiegen gebracht hatte. Versuchen wir zu sagen, was es ist. Sturm und Drang wird es genannt, d. h. mit anderen Worten, es ist ein Schlagwort für ein bestimmtes künstlerisches Verhältnis, für das Verhältnis eines Künstlers zu seinem Stoff. Es ist ein Ausdruck für ein Nichtgelingen oder für ein Uebergelingen. Es ist ein ästhetischer Ausdruck. Sturm und Drang war nicht der Ausdruck, unter dem Goethe dieses begriff, sondern für Goethe war der 10 Jahre später Geborene in Wirklichkeit — lassen Sie mich das Wort aussprechen — antiquitiert. Goethe hatte das Gefühl, daß Schiller zu den Menschen gehörte, deren Leidenschaft es ist, auf längst abgeschnittenem Aste sitzen zu bleiben. Jenes ganze Ungestüm, das in Goethes Jugenddramen gährte, alles das hatte Goethe vor Jahren in Straßburg mit Herder und Salzmann, in Frankfurt und Wetzlar mit Merck und dem Kreis um Merck herum erlebt und abgelebt. Er hatte alles dieses in „Werther“ umgebracht, er hatte „Werther“ dem Volk nicht predigen wollen, sondern sich selbst in „Werther“ vor den Augen der Nation exekutiert, und nun lebte plötzlich dieser Mann auf, widerkauend der Welt einen neuen Zustand aufzutroyieren wollend, und davon war er nicht abzubringen. Das Antiquitierte, das Goethe in seinem Wesen empfand, war der Ideenkomplex des 18. Jahrhunderts. Goethe hatte immer ein Gefühl seiner Neuheit. Er wußte, daß er wie der Michelangelosche Gottvater mit einer neuen Menschengeneration im Bausche seines Mantels an diese Erde hingeschwebt war, durch die alles veraltet war, was sie vordem bevölkerte. Er hatte der Welt eine neue Seele gegeben von den ersten Werken an zu den ersten Gestalten, zu den ersten Anfängen seiner Prosa, zu den ersten Anfängen seines belebten gestaltenden Gedankens. Er hatte der Welt eine neue Form gegeben, das heißt er hatte das Gesetz, was sich innerhalb dessen, in dem das weltliche Geschöpf besteht, die Pflanze, das Tier, die menschliche Gesellschaft, das historische Phänomen, die menschliche Seele, die Leidenschaft — alle dem hatte er die Form gegeben, d. h. er hatte gewahrt, er als erster, daß sie diese Formen haben, und nun stand neben ihm ein scheinbarer Revolutionär, scheinbar der Jüngere, in Wahrheit ja der viel Aeltere, in Wahrheit derjenige, den Goethe exautorisiert hatte, der überlebt war durch Goethes Auftreten. Nun stand er da und brachte von neuem alles Abgetane, er brachte von neuem jenes Verhältnis der Menschen zum sozialen Wesen, das ja reiner Jesuitismus wäre, denn was war das Dix-huitième anders als das Verhältnis des Menschen zu seiner Sozialität, ob das Verhältnis ein negierendes ist oder nicht, positiv oder negativ, ob es sagt, die Gesellschaft ist schlecht, oder ob es sagt, die Gesellschaft muß so und so sein und ist dann gut. Das ist ja alles dasselbe. Die sozialen Gedanken sind ja alle Geschöpfe des 18. Jahrhunderts, die bis ins 19. Jahrhundert hineinragen, und wenn rings um uns herum in der Sozialdemokratie, im Bolschewismus jene Utopien weiterleben, die es für möglich halten, jenen Zustand der Erde

umzudrehen, so sind das nur die Gedanken des 18. Jahrhunderts, die weiter wirken, Gedanken, über die Goethe sich erhoben, die Goethe in seiner Arbeit abgeriegelt hatte. Hier aber trat sie auf, während Goethes Werk sich in Formen vertiefte, als Idee und beanspruchte ein Interesse und eine Leidenschaft des Publikums, fand bei der Jugend einen Widerhall und ein Interesse, das Goethes Formen nicht fanden. Goethe grollte. Goethe empfand sich für seine Zeit zu weit und zu hoch, und er sah in Schiller die Verkörperung eines unheilbaren deutschen Irrtums, er sah in ihm das, was er dann nachher durch sein ganzes Leben in den Vertretern der jüngeren Nation gesehen hat, denjenigen Fehler, sich nicht logisch etwas vorzustellen. Er meinte, dieses vorgelebt und dem vorgebaut zu haben. Er hatte gefunden, daß auf dem Weg von „Götz von Berlichingen“ und selbst auf dem Wege von „Werther“ zum Wasser nicht zu gelangen war, zu Formen nicht zu gelangen war, zur Gestalt nicht zu gelangen war, und er suchte das Erdreich als Form und Gestalt unter seligeren Strichen und einer gütigeren Sonne. Er suchte es auch außerhalb deutscher Gebundenheit und Umrahmung, er suchte und fand es schließlich auf seiner letzten großen Flucht in der Atlantis Italiens. Um diese Zeit steht Schiller nach ausgeschwungenem Schwunge in den düsteren Jahren, in die der Mann unmittelbar nach der Schwelle zum Mannesalter tritt, in Tatsache ein Zwischenzustand, abgeklungen der alte Klang, noch nicht ausgeklungen der neue Klang. Die spirituellen Materien in der Jugend erschöpft, eine neue spirituelle Materie noch nicht erscheinend, noch nicht einmal chaotisch. Und er tut, was er zu tun vermochte. Er nimmt in jenem berühmten Gedicht „Die Ideale und das Leben“ in früher träumiger Jugend, im Grunde noch vor der Begründung seines Hausstandes, noch vor dem Eintritt in Vaterschaft, er nimmt Abschied von der Jugend. Es ist jenes große Gedicht, in dem er im Sinne des 18. Jahrhunderts und in diesem Stil, in diesen Formvorstellungen dasjenige Revue passieren läßt, was ihm bis dahin sein Leben lebenswert gemacht hat, er tut es sonderbarerweise fast mit den Motiven, in denen es Voltaire, der 83jährige, von der Jugend Abschied nehmend, getan hat, — der Ruhm, die Liebe, das Glück, Allegorien des Dix-huitième siècle um eine allegorische Vorstellung des 18. Jahrhunderts, und im Grunde ein Geschöpf wie aus Meißener Porzellan, eine reine Geburt jener halb vorgestellten, zu der Form in keinem sinnlichen Verhältnis stehenden Zeit. An dieses angeknüpft, an diesem Phantastischen und Allegorischen angeknüpft der Blick auf die Freundschaft, auch noch im Sinne des 19. Jahrhunderts, und dieser Freundschaftskultus, von dem Goethe sich mit dem berühmten Verse „einen Freund am Busen hält, und mit dem genießt“ abwendet, Schiller nicht, und auch hier ein Tropfen reinen 18. Jahrhunderts, das er, wie ich früher sagte, nun fand, nämlich die Freundschaft, und nun einsetzend die gewaltige Schlußstrophe, mit der das 18. Jahrhundert abklingt und ein neuer Geist seitdem beginnt:

„Und du, die gern sich mit ihr gattet,
 Wie sie der Seele Sturm beschwört,
 Beschäftigung, die nie ermattet,
 Die langsam schafft, doch nie zerstört,
 Die zu dem Bau der Ewigkeiten
 Zwar Sandkorn nur für Sandkorn reicht,
 Doch von der großen Schuld der Zeiten
 Minuten, Tage, Jahre streicht.“

Eine solche Strophe wäre im 18. Jahrhundert und aus seinem Geist heraus nicht zu dichten gewesen. Dieses Gedicht Schillers wurde sein Durchbruch durch das Rokoko. Er dringt durch das Rokoko hindurch nicht als Künstler in erster Linie, sondern als ein geistiges, dichterisches, als ein seelisches sinnliches Wesen, als das Urwesen, dessen Name $\tau\omicron\upsilon\kappa\tau\omicron\varsigma$: Schöpfer und, wenn Sie wollen, Dichter ist. Er verläßt in diesem ganzen Gedichte nicht die Jugend, sondern die Poesie, er verläßt die Jugend als ein Schatten in den scheinbar poetischen Formen. Sie wissen, welche Jahre auf ihn warten. Es kommen die Jahre der sogenannten Geschichte und der sogenannten Philosophie. Ich sage der sogenannten, denn es ist zwischen den ersten Jahren Schillers, den Jahren, aus denen die Gedichte hervorgehen bis zu den „Künstlern“ und „Abschied von der Jugend“, bis zu den Jahren, aus denen die Dramen hervorgehen, die wir kurz mit einem Blick gestreift haben, und den neuen Dramen, die in „Wallenstein“ gipfeln, zwischen ihnen ist kein Wesensunterschied. War in jener ersten Periode das Verhältnis zurzeit ein heroisches, war es schon die Verwerfung des ihm Voraufgehenden, eine Selbstverweigerung an die Zeit, war in der ganzen Kritik der Zeit, die ihn umgab, über die Selbstverweigerung hinaus der hingeworfene Handschuh des einsamen Duellanten, der sich selbst genug ist, war dann schließlich in dem letzten Drama jener Periode die Herausforderung des Tragischen und die Herausforderung der demokratisierten Institution, als die er die Antike empfand, ein Kampf für die ältesten Güter der Nation, als die er die Freiheit im idyllischen Sinne empfand, so ist nun die Geschichte, zu der er sich wendet, eine Selbstkontrolle und weiter nichts. Er versucht sein Verhältnis zur Urzeit des Menschengeschlechts und zur Vorzeit, das er im großen elegischen Gedichte „Den Göttern Griechenlands“ mit unübersehbarer Wirkung auf die künftigen Generationen ausgesprochen hatte, denn fast das ganze Pathos Schellings deszendiert von diesem einen Gedichte, er versucht nun, sich in der Geschichte und der Erforschung des Vorgangs zu prüfen, sich daran festzustellen und zu bestimmen. Ein eminent realistischer Vorgang, ein Vorgang, der undenkbar war in dem Schwärmer, den ihm die Konvention des Schulunterrichts oder das Lehrbuch aufzureden versucht hatte, undenkbar in dem idealistischen, realistischen schwäbischen Gelehrten typisch für den Sohn der Gelehrten- und Beamtenfamilie, typisch für den Menschen, der, aus der Karlsschule hervorgegangen, schon dort mit den Lehrern keineswegs um Lockerung des Unterrichts gekämpft hatte, der die Lehrer nicht darum negiert hatte, weil sie zu viel von ihm verlangten, sondern weil sie nach seinem Gefühl zu wenig verlangten, des einzigen der sich sein Lateinisch erkämpft hatte und sich sein Griechisch weiter in rührendem Kampf von Jahr zu Jahr mehr und mehr erkämpfte, da er es nicht mehr erneuern konnte, würdig des Menschen, der, als er die „Thalia“ herausgab, nicht nur sein eigener Redakteur oder sein eigener Hauptmitarbeiter war, sondern im vulgärsten Sinne des Wortes sein Packer und sein Faktor ein Mensch, der seine Zeitschriftenpakete selbst machte und mit Bindfaden selbst schnürte, und der in der Korrespondenz mit seinen Mitarbeitern sich keineswegs als ein weltfremder Schwärmer gezeigt hatte, sondern als ein Politiker ersten Ranges, der die Schwächen der Menschen viel besser kannte als Goethe, der die Menschen besser zu nehmen wußte wie Goethe, der sie zwar durchschaute, während Schiller sie energisch als Schwabe, als Politiker, als Realist zu seinen Zwecken zurecht formte und benützte. Daß er Historiker wird, hat genau dieselben Wurzeln, wie er als Journalist und

Dramatiker politisch beginnt. Das ist ein Kampf seines Verhältnisses zur Wirklichkeit, ein Kampf um die Realität, und dieser Kampf um die Realität wird in der Geschichtsforschung und in der Geschichtsschreibung, in die er eintritt, neutral gefaßt, er wird in der Philosophie, die ihn damals berührt, positiv.

Damit bin ich nun, meine Damen und Herren, an dem entscheidenden Punkt dieser ganzen Darstellung angelangt, dem entscheidenden und, wie ich Ihnen nicht verberge, dem schwierigsten, des Verhältnisses Schillers zur Philosophie, sein Eintreten für Kant. Seine Popularisierung, wie man zu sagen pflegt, der Kantschen Philosophie ist aus seinem Lebenswerk nicht herauszureden, und es ist freilich leicht, ja, es ergibt sich von selber, daß, wenn Sie dieses streichen und beseitigen, Ihnen in der Hand bleibt ein mediokrer, wenn Sie so wollen, ein mediokrer Stilist, den Sie mit Leichtigkeit einem Schöneren opfern können, wie es heute die Regel ist. Es ist das nicht möglich, Sie können den großen Menschen nicht so zerstückeln, Sie können seine Poesie nicht so verstehen, wenn Sie von der Philosophie Abstand nehmen, Sie können aber auch seine Philosophie nicht verstehen, wenn Sie den Menschen aus seinen Werken, aus seinen dichterischen Werken nicht einmal erlebt haben. Das große Erlebnis für Schiller, das große entscheidende Erlebnis vor der Begegnung mit Goethe war der Schritt, der in Königsberg getan wurde und die Welt in neue Gleise warf, die Vernichtung der Sinnenwelt, jener große Kantsche Sprung ins Nichts, der den Menschen von seinen Wahrnehmungen isolierte und ihn auf die Kräfte seiner Seele zurückwarf, auf die Kräfte seiner Seele, deren letzte Zuspitzung in dem Imperativ des Sittlichen angenommen wurde, und der durch die Kritik der Wahrnehmungsmöglichkeiten, der Möglichkeiten, durch die wir die sinnliche Welt verifizieren, die sinnliche Welt überhaupt auflöste und verwarf. Dieser Schritt war es, der Schiller in eine neue Bahn stürzte. Er begriff zum erstenmal, darf man sagen, was das eigentliche letzte Ziel seiner Ideenwelt von Anfang an gewesen war, er begriff, warum er immer gehandelt hatte, wie er handeln mußte, und dachte wie er gedacht und gestaltet hatte, warum er das Scheinende und Lockende ausgeschlagen hatte um eines Höheren willen. Er begriff, daß die politische Freiheit, deren Advokat er gewesen war, und die gesellschaftliche Freiheit, zu deren Advokat er im „Don Carlos“ wenigstens zu werden begonnen hatte, ein Höheres voraussetzt, die sittliche Freiheit des Menschen von seinem Sinnenkomplex. Er begriff, daß die einzige Schönheit, der er nachstreben konnte, das einzige Formverwandte, dem er zuverlangen konnte, seine Voraussetzung haben mußte gleichfalls in einer Verleugnung und Verneinung der Sinnenwelt um eines Höheren willen, um eines Interesseloserem willen. Er begriff zum ersten Male seine Sehnsucht nach einer reinen Welt, seine Sehnsucht nach einer dritten Welt, die weder die Welt der Sinne, noch die jenseitige ist, die die Theologie annahm, und der seine Theologie immer noch zustrebte, die Welt, wo die reinen Formen wohnen. Er unternahm den Kampf um diese Welt, wie er jeden Kampf bis dahin unternommen hatte, mit Einsetzung seines ganzen Wesens, mit Einsetzung von Urteil, mit Einsetzung von Geltung und Schätzung. Er unternahm den Kampf mit den Dämonen, in den ihn die Fluchten von Mannheim und von Leipzig hineingestoßen hatten, er unternahm ihn genau so revolutionär, wie revolutionär die Dramen und die Schriften seiner Jugend gewesen waren. Die Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschengeschlechts sind eine Revolution, eine „Magna charta“ genau wie die „Räuber“, und erschütterten die Jugend

sollen; beispiellos darf ich ihn nennen. In der Literatur aller Zeiten kein Dokument, das diesem einen sich vergleichen läßt. Lesen Sie daneben Goethes Antwort, lesen Sie daneben das scheue und in sich gekehrte, so bescheidene, sich kaum formende Wort, als schäme er sich selbst der beschämten Erkenntnis der Welt und seiner eigenen Stellung in ihr, das keusche Geständnis der eigenen Unsterblichkeit. Der Moment war kaiserlich, wie der Große sagt, er war göttlich. Schiller, aus der Geschichte stammend, denn alle Geschichte strebt von Ideen her und strebt zu Ideen, hatte auf dem Weg über die Kantsche Verneinung der Sinnenwelt zum erstenmal erkannt, was Formen sind und suchte sich durch Formen zu vervollständigen. Goethe, aus der Fülle der Natur stammend, dem Formenden verwandt und der Welt die Formen gegeben habend, deren Generation schon um ihn aufwuchs und sich vervielfältigte, hat zum erstenmal das Bedürfnis gefühlt, zur Abstraktion zu kommen, die Stellung der Konkreten, in der er königlich hauste, durch Abziehung und Absonderung zu schlichten. Der eine kehrte von der Welt, die er im Sturme durchmessen hatte, von dieser Welt der Sphären zurück zu den gestaltenden und strukturalen Kräften seines Blutes und seiner Herkunft. Antäos berührte die Erde. Der andere, Aeltere und zugleich Jüngere, erhob zum erstenmal von der Erde, die er beherrschte, die noch zaghaften Schwingen in die Transcendenz. Sie berühren sich in jenen Gesprächen, die kein Sterblicher auch nur belauscht hat und deren Nachklang wir in Schillers Briefen empfinden, in jenen Gesprächen über das Konkrete und über das Abstrakte, über Natur und Geschichte, über Subjektivität und Objektivität, über Gestalt und Einbildung. Sie umschweben mit dehnigen Flügeln die neu entzündeten Flammen der Kantschen Lichte, die die Welt zu erleuchten beginnen, aber noch niemand den Tod zu bringen bestimmt sind, wie fast wenige Jahrzehnte später dem jungen Kleist. Das Resultat alles dessen ist für Schiller ein ganz einfaches und bestürzendes, daß ich mich fast scheue, es über das Wort zu bringen, dem doch nicht auszuweichen ist, Goethe übernimmt aus Schiller den Sturm der Produktion und Aktivität, der in ihm zu erlahmen begonnen hatte. Schiller opfert alles, er opfert vor allem seinen Stil. „Don Carlos“ ist das letzte Werk des Schillerschen Stils. Von den „Räubern“ zu „Don Carlos“ führt nur ein gerader Weg. Wohl mag in die stilistische Gestaltung des letzten, des interessantesten, des agilsten Meisterwerkes seiner Jugend sich etwas von der Antithese Lessings hineingeschlichen haben, von Lessings Bedürfnis, dem Schauspieler den dramatischen Vers, die Stichomythie, das Wort gegen Wort, Frage gegen Antwort interessant zu machen, möglichst viel in das einzelne Wort zu legen, das Wort vieldeutig und klingend zu machen, gleichviel, alles das ist im Grunde genommen nichts anderes als ein Anschreiben, ein Bereichern durch die Kräfte, die in der Zeit liegen. Was aber zwischen den letzten Versen von Karlos und zwischen dem Prolog und „Wallenstein“ liegt, ist der Verzicht eines großen Schöpfers auf die ihm angeborene Art und Sprache, es ist das Uebernehmen von Goethes Stil. Dies alles wissen wir nicht, dies alles empfinden wir nicht, für uns hat sich ein bestimmter Begriff klassischer Schillerscher Poesie herausgebildet, für den man wohl den bequemen, wenn nicht scherzhaften Ausdruck gefunden hat: Wenn es nicht von Schiller ist, so ist es von Goethe, und hinter diesem Scherz liegt eine innere wirkliche Wahrheit. Das aus beider gemeinsamer Initiative heraus entstandene Werk der Xenien, in denen große Akribie und Kritik sich zu einem Dritten vereinigt haben, denn nicht von Goethes Stil

reif, unerbittlich gerade, sondern das kommt von der Rezeption des Goetheschen Stils durch Schiller, das der erste Sieg von Goethes Kunst innerhalb von Umwelt und Nachwelt gewesen ist. Schiller ist Goethes erster Nachahmer, und während wir dies nicht gewußt haben, hat die Zeit es begriffen. Karoline Schellings Äußerungen über die „Glocke“ und den „Wallenstein“ zeigen das; denn inzwischen, meine Damen und Herren, war die dritte Generation da, jener war nicht mehr, der junge Schiller. Es wuchs an ihm ein Geschlecht hoch, dessen Relation zu ihm die gleiche war, wie seine eigene Relation zu Goethe, und dies Geschlecht verwarf ihn bereits, dies Geschlecht, entstanden an Goethe, direkt das wahre Geschöpf von Goethes seelenbelebender Kraft und über Goethe hinaus entstanden aus einer Ideenwelt, die der Schillerschen Idealität fast antithetisch war, aus der Ideenwelt des neu kolonisierten deutschen Ostens seine Anregungen entnehmend von jenem Herder des ostpreußischen Mohrungen, von jenem Novalis und Reuter, die hinter dem Gesetzgeber kamen und jene Ansichten durch die geöffnete These des neudeutschen Ostens einließen, dieses neue Geschlecht also stand in Antithese zu dem 18. Jahrhundert, dessen letzter, größter Vertreter in Schiller soeben Goethe den eigenen Stil aufgeopfert hatte.

ALFRED POLGAR

GEISTIGES LEBEN IN WIEN

Die Berichte von Wiens Elend sind wahr. Die Berichte von Wiens Wohlbehagen sind auch wahr. Der Berichterstatter muß nur definieren, was er meint, wenn er „Wien“ sagt. Im Mittelteil der Stadt, vom Polygon der Ringstraße begrenzt, lebt das Wien, das lebt; das saftige Wien, die Stadt, deren Name, richtig ausgesprochen, wie geschmunzelt klingen muß. Rundherum, „grau und grämlich“, lebt das Wien, das vegetiert, das vertrocknete Wien, die Stadt, deren Namen mit dem Tonfall gesprochen werden muß, mit dem ihn der Schaffner einer Danteschen Unterwelt-Vicinalbahn als Station ausriefe.

Dem zweierlei ökonomischen Klima der beiden Wien gemäß ist auch das geistige Leben dort und hier ein grundverschiedenes. In der Vorstadt ist es mehr politisch, in der inneren Stadt mehr ästhetisch orientiert. In der Vorstadt hat die Frage: wie lebe ich? wesentlich andern Sinn als in der innern Stadt. Dort geht es um den Rock, hier um die Fassung des Rocks.

Demzufolge holen sich die in der Vorstadt ihre Belehrung über Mode aus der „roten Fahne“, indes die in der inneren Stadt aus der Zeitschrift „die Dame“ ihre sozialen Informationen schöpfen.

Schluß der Rede.

Was nun entsteht, ist jene Reihe von Dramen, die Sie alle kennen, ist jene Reihe von Balladen, die Sie alle kennen, ist schließlich jene Reihe von Schriften und Prosa, die Sie alle kennen und die wenigstens in den Händen der Jugend nicht veralten dürfte, denn nur an ihnen wird der Deutsche, solange ein Deutsch geschrieben wird, lernen, wie Deutsch geschrieben werden muß, und hier lassen Sie mich eine kleine Exzeption zu jener Bemerkung zu Schiller über die Aufopferung von Schillers Stil an Goethe machen. Wenn auch die Form von Schillers Vers an Goethe geopfert wird, geopfert wird freilich nur in demjenigen Sinne, daß der Rhythmus und die Art des 18. Jahrhunderts dem Goetheschen angeglichen wird. Schillers Prosa, der höchste Ausdruck des stilistischen Vermögens des deutschen Dix-huitième, ist nicht im Stil Goethes entstanden, sondern er ist die erste deutsche Kunstprosa, die es gibt, die größte deutsche Kunstprosa, die es gegeben hat, die reichste, weder überboten, noch erreicht von irgendeiner, die es nachher gegeben hat. Sie ist die erste und einzige, die den Bau der antiken Periode dem deutschen Sprachvermögen angleicht und das deutsche Sprachvermögen in den Stand setzt, eine Kunstprosa im Sinne der Periodisierung zu schreiben. Sie ist ciceronisch und lateinisch und nicht gotisch, sie ist als Sprachausdruck das höchste künstlerische Ergebnis immer noch der deutschen Renaissance. Ungehemmt und aufgehalten durch alle Bewegung, die im 17. und im 18. Jahrhundert den Weg der Deutschen nicht zu queren versucht hatte, erreicht sie fast unmittelbar vor dem Ende aller Renaissance in Deutschland hierin wenigstens das Ziel. Ich kann nicht versuchen, Ihre Aufmerksamkeit bei den Werken festzuhalten, die Ihnen bei der Jugend geläufig sind, und für die eine Lanze zu brechen Schiller zu erhaben für mich ist, die zu verkleinern es so leicht ist, wie es schwer ist, sie zu begreifen und auseinanderzulegen. Es sind dieses die Werke, von denen ich dasjenige wiederholen muß, was ich im Anfang von „Don Carlos“ sagte, ihre Zwecke sind nicht diktiert, ihre Gestaltung ist mehr als bloß diktiert, wo er gestalten will, versagt er, wo er nicht gestalten will, erreicht er das fast Unerreichbare. Lassen Sie mich wenigstens von „Wallenstein“ das eine sagen, daß, wenn es überhaupt eine Möglichkeit gab und gibt, dem deutschen Volke ein regelmäßiges Drama zu schreiben, denn regelmäßig trotz allem Anschein in Einheit, in Zeit und Ort, regelmäßig ist „Wallenstein“ genau wie die Tragodien Corneilles und Racines, wenn es eine solche Möglichkeit gibt, so erreicht der Schluß von „Wallensteins Tod“, der 5. Akt, das fast Undenkbare und fast Unvergleichliche. Kein Goethesches Werk, und dabei erinnere ich Sie alle, wie ich es wohl eingedenk bin, ich erinnere Sie an den Schluß von „Iphigenie“, kein Goethesches Werk hat sich diese Aufgabe gestellt und hat es gewagt, einen polyphonen Aufbau mit einer Gestaltenfülle wie in „Wallensteins Tod“ auf die Brücke zu bringen, die Themata so aufzulösen, abzugipfeln und Ton für Ton verklingen zu machen bis zum letzten Ton, wie dieses höchste Kunstwerk dramatischer Technik, das die Weltliteratur kennt, ein Werk, das seiner Wirkung sicher sein wird, solange es ein Theater gibt ein Werk, das abgesehen ist auf die ewigen Grundrichtungen menschlicher Art und nicht auf das Vorübergehende, das unabhängig ist von der Mode und vom Geschmack, und das alle Moden und Geschmacksarten überleben wird, wie sie sie überlebt hat.

Nicht davon, meine Damen und Herren, wollte ich reden, sondern Ihre Aufmerksamkeit lenke ich auf das, wovon ich eingangs der Rede gesprochen habe, auf die unbekanntesten von Schillers großen Werken, auf die philosophischen Dichtungen seiner Spätzeit, auf Werke, wie „Die Ideale“, aus denen allein ich Ihnen entwickeln kann, warum diese Philosophie diktiert, warum diese Dichtung Philosophie ist, warum das Erlebnis der Kantistischen Philosophie in ihm ein Aequivalent des Zusammentreffens mit Goethe oder bei Goethe des Zusammentreffens mit Frau von Stein ist.

Heroisch im letzten Sinne des Wortes ist nun auch sein Verhältnis zur Poesie, wie sich der in den vier oder fünf letzten Jahren vom Siechtum betroffene, seine Ohnmacht und Schwäche immer wieder überwindende großartige Mensch dennoch von Jahr zu Jahr ein Werk erzwang, das aus dem Herzen der Jugend nicht zu reißen ist. Abgedrängt von der Gemeinschaft der Menschen, kümmerlich lebend, so wenig seinen Kräften zumuten könnend, daß er eine Maßüberschreitung eines einzigen Tages mit wochenlanger Ohnmacht bezahlen muß, fast ganz eingeschränkt auf den Verkehr mit Goethe, oder selbst dann auch nur auf den Briefverkehr mit Goethe, fast unfähig, den Tag als den Tag des Menschen zu leben, und dem Tag die Stunden der Ruhe abkargend, deren er bedurfte. In den Nächten seine Phantasie, die erlahmende Gestaltungskraft heroisch zwingend, sich zu kondensieren und zu konzentrieren, hieb er in die Hausteine und Bausteine seiner geschichtlichen Vorwürfe mit einer Gewalt hinein, die wir nicht sowohl vor dem fertigen Werk, wohl aber in dem Studium seiner Entwürfe gewahren, die ihresgleichen nicht haben. Zu sehen, wie Schiller einen Stoff hernimmt und ihn schlichtet, wie er ihn in die Luft wirft wie einen Pfeil, und wie er ihn in der Luft für seine Zwecke zu formen und zu fassen versucht, wie er ihn der Natur zurückgibt und ihn von neuem aus der Natur zu gewinnen versucht, wie er Gestalt um Gestalt abwägt, wie er, wenn die Natur und der Gegenstand sich ihm versagt, sich immer nach in das Element stürzt, und immer wieder tiefend vom Angeschauten es in Tropfen von sich schleudernd wirklich wie ein Halbgott vor uns erscheint, das ist der Heros, der Große, der in den „Idealen“ die Gestalt des Herakles erfunden hatte, und wie Karl Moor das tintenklecksende Säkulum verwarf, so ist Schiller derselbe, der in dem Gedichte „Die Ideale“ sein Verhältnis zu dem Vorgestellten und dem Erreichbaren klar und unerbittlich durchschauend, die Worte ausspricht:

„Wie groß war diese Welt gestaltet,
Solang die Knospe sie noch barg!
Wie wenig, ach! hat sich gestaltet,
Dies Wenige, wie klein und karg!“

Und als schwache und karge Entfaltung der das Höchste versprechenden Knospe wird er selbst, muß er selbst die Werke angesehen haben, die er halb krank dennoch als Improvisationen in fünf oder sechs Monaten hinlegte, die, ausgewählt aus der Fülle der ihm vorliegenden Entwürfe, zu einer Gestalt gezwungen werden mußten, weil das Bedürfnis drängte, weil das Geld verdient werden mußte, weil die Kinder warteten, weil das Haus erhalten werden mußte und weil die arme Brust, todreif werdend und von Todesschauern durchzuckt, wußte, daß ihr nichts mehr vom Sommer zu reifem Gelingen blieb. Aus diesem Gefühl heraus, mit Ehrfurchtsaugen meine Damen und Herren, bitte ich Sie, selbst in die Szenen von „Maria

Stuart" und der „Jungfrau von Orleans“ hineinzusehen, über deren großherzige Naivität und Kindlichkeit Sie billigerweise lächeln dürfen, und von dort aus die Blicke zu wenden zu jenen Gedichten, in denen er das Verhältnis des einzelnen Menschen zur Vergangenheit und Zukunft, das Verhältnis der einzelnen Formen zu Tod und Leben in erhabeneren Worten ausgedrückt hat, als vor ihm und nach ihm der Genius selbst Goethes sie hat finden können. Lesen Sie „Das Glück“, lesen Sie die „Nänie“, lesen Sie die vollkommene Elegie des Abschieds eines Helden von der Erde, denn das sind sie. In den unendlich schönen, gleitenden Distichen „Das Glück“ malt er die Figur des Götterliebings, als die ihm der Aeltere und dennoch Jugendlichere vorschwebt, jener Unsterbliche, der, während Schiller mit einer armseligen Frau halb hungernd seine Kinder zeugt, ein gebrochener Mann mit versagender Gesundheit und Kraft, jener eben braunwangig zum wer weiß wievielten Male die unsterbliche Jugend auf dem Lager der Liebe umarmt; ihn malt er, den Liebling der Götter, dem alles leicht gelingt, der eben damals „Hermann und Dorothea“ vor Schillers Augen, vor Schillers staunenden Augen aus sich heraus entläßt, daß Schiller mit frommen Worten nur sagen kann, er erntet nun die Früchte seines wohlangewandten Lebens, er braucht nur beim Vorbeigehen leise mit der Hand an die Stämme zu schlagen, damit die Früchte voll und reif zu seinen Füßen fallen. Er malt ihn, und er beschwichtigt in der eigenen herrlichen und heldenhaften Brust die Stimme des so menschlichen, des vielleicht so berechtigten, des immer wieder erstickten und endlich überwundenen und erwürgten Neides. Ja, gestehen wir es ein, er hat Goethe beneidet, der Erhabene, der Große. Unterdrückter und erstickter Neid, dessen er sich schämen und dessen er Herr werden muß, ist in jenen Briefen an Körner enthalten. Hier in dem Gedichte, über das er das große Wort „Das Glück“ gesetzt hat, ist er des Dämons Herr geworden und preist den Gewaltigen, den Erhabenen, den Glücklichen, den Beglückten, dem man nicht zürnen soll, wie den Göttern selber und hier eben der Schönheit. Hier steht jenes Distichon, von dem Sie wohl annehmen würden, wenn ich Ihnen den Autor nicht sagte, es sei von Goethe selbst, das schönste, das aus Schillers Feder geflossen ist, das einzige, hinter dem das Dämmrige und Dumpfe von Goethes Ahnung und Bildung der Welt auf einen Moment auftaucht. „Alle irdische Venus entsteht wie die erste des Himmels, eine dunkle Geburt aus dem unendlichen Meer.“ Eine dunkle Geburt aus dem unendlichen Meer, so sah er das ihm Versagte, denn seine Geburten waren hell und sein Meer war endlich. Er sagt das aber mit derselben männlichen Entschlossenheit und Standhaftigkeit, mit der er als 31- oder 32-jähriger von der Jugend Abschied genommen hatte und, das rothhaarige Haupt zurückwerfend, entschlossen gewesen war, nur noch ein Mann zu sein, nicht mehr zu schwärmen und nicht mehr zu lieben. Mit derselben Entschlossenheit erkennt er seinerzeit die Sphären der Welt, von denen nur die eine die seine ist. Die Beschränktheit der eigenen und der seinen beklagt er in der „Nänie“, aber in dieser „Nänie“ spricht er das Wort Goethes voraus, das selbst Goethe nachher ihm nur nachsprechen konnte. Er wußte, was das Höchste war, das er in dem Kampf seines Lebens und in dem heroischen Kampf seiner Werke selbst demjenigen angeglichen hatte, in dem er den Liebling der Götter pries. Sie kennen jene Verse, in denen er die Vergänglichkeit des Schönen beklagt:

„Nicht stillt Aphrodite dem schönen Knaben die Wunde,
 Die in den zierlichen Leib grausam der Eber geritzt,
 Nicht errettet den göttlichen Held die unsterbliche Mutter,
 Wann er, am skäischen Tor fallend, sein Schicksal erfüllt,
 Aber sie steigt aus dem Meer mit allen Töchtern des Nereus,
 Und die Klage hebt an um den verherrlichten Sohn,
 Siehe, da weinen die Götter, es weinen die Göttinnen alle,
 Daß das Schöne vergeht, daß das Vollkommene stirbt.
 Auch ein Klaglied zu sein im Mund der Geliebten, ist herrlich,
 Denn das Gemeine geht klanglos zum Orkus hinab.“

Und als Goethe dem Abgeschiedenen das letzte Wort nachrief, nahm er es von der Lippe, die diesen Vers geformt hatte, und gab es dem Freunde zurück: „Und hinter uns im wesenlosen Scheine lag, was uns alle bändigt, das Gemeine.“ Dieses ist sein Vermächtnis an die Nation. Er hat der Nation kein Lied gegeben, das auf ihren Lippen blühte. Der Stil seiner Gedichte ist außerhalb der Form, die wir von Goethe geerbt haben und festhalten in ihrer schematischen und verblasenen Konvention des 18. Jahrhunderts. Er gehört zu Voltaire und nicht zur Romantik. Dennoch: lassen wir das. Er hat der Welt ein Verhältnis zum Unsterblichen gegeben, das sie seitdem nicht verlieren kann. Die Welt ist schwer. Er hat gelehrt, wie man des Schweren Herr wird. Die Form, in der er es gelehrt hat, mag Schwankungen des Urteils unterworfen sein, aber sie wird länger leben, bis diese Schwankung am Ende ist. Sein Werk, was das Werk des Helden und des Heiligen ist, ist allerdings nicht eine Gestalt, sondern ein vorgelebtes Leben. Von der Fähigkeit, in der, von dem Maße, in dem ein vorgelebtes Leben nachgelebt werden kann, von der Imitabilität im höchsten Sinne des Wortes hängt die Welt-dauer und die Unsterblichkeit alles Großen, auch des Dichterischen, ab. Zu Schiller kann man nicht Auge in Auge sehen, sondern nur zu ihm hinauf, und wer sein Auge von ihm wendet, blickt unter sich. Jede Generation hat das erfahren und hat dann wieder gelernt, den Blick zu erheben. Wenn sie den Blick zu den ewigen Gestirnen erhebt, wird sie unter ihnen immer demjenigen wieder begegnen, der vor uns hinaufgeschaut hat: „Wie ein Komet entschwindend, unsterblich Licht mit seinem Licht verbindend.“

MORITZ HARTMANN

ÖSTERREICH

Nein, fluchen will ich nicht, wo bald die Weltgeschichte
 Auf Trümmern eines Reichs wird sitzen zu Gerichte;
 Auf Trümmern eines Reichs, wobei der Nachwelt Kind
 Aufjubeln wird und freun sich, daß sie Trümmer sind;
 Auf Trümmern eines Reichs, die nur aus Zwingburgsplittern
 Bestehen werden noch und aus gebrochenen Gittern.
 Nein, fluchen will ich nicht — wie klein ist Menschenfluch
 Für den, der lesen kann in der Geschichte Buch.

Geschrieben 1850.

[Aus der Reimchronik des Pfaffen Maurizius.]





