

Fehlgehende Theorie und gelingende Praxis

Über den Wandel in Schillers Kunstanschauungen

Wirkendes Wort 51 (2001), S. 325-342.

Der Text entspricht dem der Druckfassung. Nur die Gliederung in vier Teile mit den betreffenden Zwischenüberschriften gibt es dort nicht.

Einleitung:

Die Forschungslage

S. 325-326

Schillers Anfänge:

Die Kunst soll dem Publikum folgen

S. 326-332

Die Theoriephase:

Das Publikum soll der Kunst folgen

S. 332-337

Die Rückkehr zur Praxis:

Kunst im Dienst des Publikums

S. 337-342

Fußnoten

Einleitung (S. 325 bis 326):

Die Forschungslage

Über Schillers kunsttheoretische Schriften noch etwas Neues sagen zu wollen, könnte nach allem, was im Verlauf von 200 Jahren über sie schon geschrieben worden ist, vermessen erscheinen - und wirklich kann für die Neuheit des hier Gesagten im einzelnen die Hand nicht ins Feuer gelegt werden. Hoffentlich aber doch für seine Neuheit im ganzen. Denn was an den Ausführungen zu diesem Thema seit langem unbefriedigt läßt, das ist die völlige Isoliertheit, mit der es in aller Regel behandelt wird, d.h. ist seine Erörterung lediglich auf der theoretisch-philosophischen Ebene und nicht auch im Hinblick auf seine Bedeutung für Schillers dichterische Praxis.¹⁾ Gewiß, Schiller selbst hat sich um diese Bedeutung auch kaum gekümmert. Als er sich nach dem *Don Carlos* erst der Geschichtsschreibung, dann der philosophischen Ästhetik widmete, geschah es ohne Bezug zu dichterischen Plänen, und als er fast ein Jahrzehnt später mit dem *Wallenstein* ernstlich einen solchen Plan wieder aufnahm, wollte er an seine theoretischen Schriften nicht mehr erinnert werden. Und nicht nur das, auch in diesen Schriften selbst kommen Bezüge zu praktisch-poetischen Fragen nur selten vor. Es sei überhaupt ein Fehler, so erklärt er in der Abhandlung *Ueber die notwendigen Grenzen bei Gebrauch schöner Formen*, in Fällen, wo es "um strenge Konsequenz im Denken zu tun" sei, nach praktischen Beispielen und sinnlich-konkreter Ausfüllung Ausschau zu halten. Der Verstand werde dadurch nur verführt, sich statt auf das zu erschließende Ganze nur auf das stets schon vorhandene Einzelne auszurichten und, indem er es mit seinen bloß zufälligen Erfahrungen verbinde, das Ganze womöglich verfehlen. Nur wer zum Volk und im besonderen, wer zu Frauen spreche, tue gut, "die Erkenntnisse der Wissenschaft wieder in lebendige Anschauung umzuwandeln". Denn ihm, dem weiblichen Geschlecht, sei es nun einmal nicht gegeben, die Wahrheit anders denn als materiell, d.h. im Beispiel zu begreifen, und so müsse man es wenigstens empfinden lassen, "wo es nicht gedacht und genießen, wo es nicht gearbeitet" hätte.²⁾

IS.326:|Das sei nun so oder sei es auch nicht (oder stellt schon eine jener problematischen Konkretisierungen dar, denen die philosophische Reflexion lieber aus dem Wege geht) - man kann auch aus anderen Gründen als bloß dem der Popularisierung von Denkergebnissen der Meinung sein, daß an praktischen Folgerungen etwas gelegen ist. Hält man sich vor Augen, wie vergleichsweise kurz Schillers Leben gewesen ist und wie einheitlich kontemplativ er es im Grunde verbracht hat, so kann man eigentlich nicht glauben, daß Theorie und Praxis bei ihm nicht zusammenhängen. Und auch

der geforderten Abstinenz gegenüber anschaulichen Beispielen in theoretischer Umgebung muß man nicht beipflichten. Denn da es sich bei philosophischen Reflexionen nicht um mathematische Formeln handelt, für die es egal wäre, ob ihnen Messungen nach Fuß und Zoll oder Metern und Zentimetern zugrunde gelegen haben, teilen uns die in ihnen sich andeutenden Erfahrungsmomente durchaus etwas mit. Je nachdem, für wie zeitbedingt wir sie halten, sehen wir auch die aus ihnen abgeleiteten Folgerungen vielleicht in einem unterschiedlichen Licht, und überhaupt kann Wissenschaft sich nicht damit begnügen, den Autoren nur ihre Absichten nachzusprechen. So sollen also Schillers ästhetische Schriften hier also einmal auf ihre praktischen Konsequenzen hin überprüft werden, d.h. zumal auf ihre Konsequenzen hinsichtlich seiner eigenen dichterischen Produktion. Um aber das Ergebnis und Fazit dieser Überprüfung ohne weiteres vorwegzunehmen: Es scheint gerade das Scheitern und gänzlich Aussichtslose jener theoretischen Überlegungen gewesen zu sein, das ihm den Weg in die Praxis zurückgewiesen hat, und so sollte man vielleicht auch mit diesen Überlegungen selbst skeptischer, als es im allgemeinen geschieht, umgehen.

Schillers Anfänge (S. 326 bis 332):

Die Kunst soll dem Publikum folgen

Schillers erste Schritte auf dem Gebiet der ästhetischen Theoriebildung liegen mit dem *Schaubühnen*-Aufsatz und den Vorreden zu seinen frühen Stücken klar zu Tage und scheinen für sich allein auch noch kaum Fragen aufzuwerfen. Indessen enthalten sie doch schon genau die Punkte, in denen sich späterhin diese Theoriebildung als problematisch erweisen wird, und so ist es ratsam, mit ihnen den Anfang zu machen. Sinn und Zweck der Kunst liegen demnach für Schiller hier in zwei Momenten, einem traditionellen und einem neuen, und beide scheinen sich problemlos zu vertragen. Das traditionelle Moment liegt darin, daß die Kunst - und zumal das Theater - dazu da sein soll, die Menschen per Abschreckung oder Vorbild moralisch zu bessern. Wie die Religion, nur anschaulicher, soll es ihnen ihre Fehler und Schwächen aufzeigen, sie warnen, mahnen, ihnen menschliches Verhalten verständlich machen und auf diese Weise das Laster bekämpfen und die Tugend befördern. Das ist nichts anderes, als was fünfzehn Jahre zuvor Lessing in der *Hamburgischen Dramaturgie* geschrieben hatte, nur daß Lessing mehr das Vorbild, Schiller mehr die Abschreckung betont. "Die Gerichtsbarkeit der Bühne fängt an, wo das Gebiet der weltlichen Geseze sich endigt", heißt es bei ihm markant, und Mal um Mal ist ihm das Theater ein 'schrecklicher Richterstuhl', ein 'furchtbarer Spiegel', eine 'Folter des Gewissens' usw.³⁾ Für Lessing hingegen ist die Absicht der Kunst noch, "uns mit den eigentlichen Merkmalen des Guten und Bösen, des Anständigen und Lächerlichen bekannt zu machen... und (uns) diese Gegenstände jederzeit in ihr wahres Licht zu stellen, damit uns kein falscher Tag verführt, was wir begehren sollten |S.327:|zu verabscheuen, und was wir verabscheuen sollten zu begehren."⁴⁾ Die Tendenz im ganzen ist aber doch dieselbe und ist natürlich ein Inbegriff des Kunstverständnisses der Aufklärung.⁵⁾

Daneben gibt es aber ein zweites und neues Moment, und das liegt in der Bedeutung, die Schiller der Entspannung und dem Vergnügen in diesem Zusammenhang zuweist. Hatte bis dahin dieses Moment im Sinne des antiken 'prodesse et delectare' nur das gleichsam selbstverständliche Mittel gebildet, den nützlichen Seiten der Kunst bei den Menschen Gehör zu verschaffen, so erhält es nunmehr bei Schiller eine eigene, ganz und gar selbständige Funktion. Die Dichtung soll uns von den einseitigen Beanspruchungen und Deformierungen des Alltags befreien, heißt es erstmals 1784, sie soll ein Mittel sein, "gleichsam den 'ganzen Menschen'"⁶⁾ in uns wieder herzustellen:

Die menschliche Natur erträgt es nicht, ununterbrochen und ewig auf der Folter der Geschäfte zu liegen, die Reize der Sinne sterben mit ihrer

Befriedigung. ... Der Mann von Geschäften ist in Gefahr, ein Leben, das er dem Staat so großmüthig hinopferte, mit dem unseligen Spleen abzubüßen - der Gelehrte zum dumpfen Pedanten herabzusinken - der Pöbel zum Thier. ... Die Schaubühne ist die Stiftung, wo ... keine Kraft der Seele zum Nachtheil der andern gespannt, kein Vergnügen auf Unkosten des ganzen genoßen wird. ... Der empfindsame Weichling härtet sich zum Manne, der rohe Unmensch fängt hier zum erstenmal zu empfinden an.⁷⁾

Nicht erst die Französische Revolution ist es also gewesen, wie man oft lesen kann, die Schiller zu dieser seiner Ansicht von der Vereinseitigung der "heutigen Form der Menschheit" und der entsprechenden Aufgabe der Kunst geführt hat.⁸⁾ Selbst das dann auf ihrem Hintergrund in den *Ästhetischen Briefen* genauer entwickelte Gegenüber von 'energischer' und 'schmelzender' Schönheit, also von Kunstwirkungen, die einerseits den stumpfen Menschen zur Empfindung erwecken, andererseits den im Intellekt verhärteten zu dieser zurückführen sollen, ist vielmehr schon im *Schaubühnen*-Aufsatz im Kern vorhanden.

Wie aber erklärt sich dieser neue Gedanke? Es ist offensichtlich die Erfahrung der Karlsschule gewesen, aus denen er hervorging, d.h. es handelt sich fraglos um eine Reaktion auf die ganz einseitige Beanspruchung durch den dortigen Zwang und Drill. In der Ankündigung der Rheinischen Thalia von 1784 heißt es bezüglich der Karlsschul-|S.328:|Erfahrungen in unverkennbarer Vorwegnahme der dann auf die ganze 'neuere Menschheit' übertragenen Entfremdungs-Thematik:

Verhältnissen zu entfliehen, die mir zur Folter waren, schweifte mein Herz in eine Idealwelt aus ... unbekannt mit den *Menschen* - denn die vierhundert, die mich umgaben, waren ein einziges Geschöpf, ... unbekannt mit den Neigungen freier, sich selbst überlassener Wesen, denn hier kam nur eine zur Reife, eine, die ich jetzo nicht nennen will; jede übrige Kraft des Willens erschlaffte, indem eine einzige sich konvulsivisch spannte, jede Eigenheit, jede Ausgelassenheit der tausendfach spielenden Natur ging in dem regelmäßigen Tempo der herrschenden Ordnung verloren ...⁹⁾

Diesen bedrückend-einseitigen Beanspruchungen durch die Dichtung - und zumal das Theater¹⁰⁾ - entkommen zu können, war als Erfahrung für Schiller mithin ganz konkret, und nicht nur er, auch andere haben diese Erfahrung gemacht. Karl Philipp Moritz, der ähnlich an den Einschränkungen seiner Jugendexistenz litt, gibt im Anton Reiser bewegend Auskunft darüber, was in jener Lage die Lektüre des Werther oder der Werke Shakespeares für ihn bedeutete. Sooft er las, schreibt er, fühlte er sich

über alle seine Verhältnisse erhaben; das verstärkte Gefühl seines isolierten Daseins, indem er sich als ein Wesen dachte, worin Himmel und Erde sich wie in einem Spiegel darstellt, ließ ihn, stolz auf seine Menschheit, nicht mehr ein unbedeutendes weggeworfenes Wesen sein, das er sich in den Augen anderer Menschen schien. Was Wunder also, daß seine ganze Seele

nach einer Lektüre hing, die ihn, sooft er sie kostete, sich selber wiedergab.¹¹⁾

Das ist nichts anderes, als wenn Schiller vom Theater schreibt, daß man sich 'in dieser künstlichen Welt die wirkliche hinwegträumen' könne und die Verbundenheit mit seinen Mitmenschen nirgend sonst so erfahre: "Jeder Einzelne genießt die Entzückungen aller, die verstärkt und verschönert aus hundert Augen auf ihn zurück fallen, und seine Brust giebt jetzt nur Einer Empfindung Raum - es ist diese: ein Mensch zu sein."12) Vergessen sollte man nur nicht, daß es Verhältnisse von besonderer Eingeschränktheit waren, aus denen diese Erfahrung hervorging, und also mit ihrer Verallgemeinerung gleich für alle Menschen und Zeiten vorsichtig sein. Und eben solches gilt für die oft mit Erstaunen registrierte Tatsache, daß Schiller schon so relativ früh auch die Erfahrung der Entfremdung aussprechen kann, d.h. lange bevor die Ausdifferenzierung der Arbeitswelt jene Sinnfälligkeit erreichte, die dann Karl Marx zu den entsprechenden Diagnosen führte.13) Auch hier lieferte ihm die Karlsschule mit der 'konvulsivischen Anspannung' der einen Neigung oder Eigenschaft ein Beispiel für Entfremdung ganz konkret.

Der Entlastungseffekt, den die Kunst solchen Zuständen gegenüber haben kann und haben soll, ergibt sich nach Schiller allerdings nur, wenn sie eine bestimmte Qualität hat. Dazu gehört als erstes, daß die Wirklichkeit vollkommen wahr und lebensgenau IS.329:|wiedergegeben wird und zumal bei der Darstellung des Bösen keinerlei Abschwächung oder Beschönigung statt hat:

Jeder Menschenmaler ist in diese Nothwendigkeit gesetzt, wenn er anders eine Kopie der wirklichen Welt, und keine idealische Affektionen, keine Kompendienmenschen will geliefert haben. Es ist einmal so die Mode in der Welt, daß die Guten durch die Bösen schattiert werden, und die Tugend im Kontrast mit dem Laster das lebendigste Kolorit erhält. Wer sich den Zweck vorgezeichnet hat, das Laster zu stürzen, und Religion, Moral und bürgerliche Gesetze an ihren Feinden zu rächen, ein solcher muß das Laster in seiner nackten Abscheulichkeit enthüllen, und in seiner kolossalischen Grösse vor das Auge der Menschheit stellen ..."¹⁴⁾

Das Prinzip des Verismus, so wie hier in der Vorrede zu den Räufern verteidigt, ist natürlich ebenfalls eine zentrale Forderung der Zeit, d.h. in diesem Falle des Sturm und Drang, läßt sich aber durchaus auch früher schon nachweisen. "Warum soll es einem lasterhaften und thörichten Menschen mehr erlaubt werden, so zu seyn, als einem anderen, ihn, wie er ist, zu beschreiben?" fragt z.B. ein Rezensent schon 1751 und empfiehlt Romane "zu Beyspielen und Beweisen in einer vernünftigen Sittenlehre", wo es an solchen Beispielen anderweit vielleicht mangelt oder eine direkte Anklage der Lasterhaften nicht zugelassen sei.15)

Begrenzt werden muß dieser Verismus allerdings - und das ist die zweite Bedingung - durch den 'guten Geschmack', d.h. eine hinreichend schöne Form der Darstellung. Woran sich dieser Geschmack festmacht, wie sich definiert, erörtert Schiller dabei zunächst noch nicht, aber daß es ihn gibt und er eine objektive Norm darstellt, steht angesichts seiner selbstverständlichen Berufung auf ihn außer Frage. Schon in dem Aufsatz Über das gegenwärtige teutsche Theater finden sich Beispiele dafür¹⁶⁾, und 1791 wird die Rezension Über Bürgers Gedichte geradezu apodiktisch darauf hinauslaufen, daß Bürger das 'höchste Schöne' verfehlt und sich zahlreicher "Versündigungen gegen den guten Geschmack" schuldig gemacht habe.¹⁷⁾ Ganz im Sinne der Aufklärung wird hier also durch den guten Geschmack jenes Maß an Vollkommenheit für das Kunstwerk sichergestellt, dem es im ganzen erst seine Wirkung verdankt und für das sich, wenn schon nicht Regeln, so doch bestimmte Gesetze sollten auffinden lassen.¹⁸⁾

Eben diese Gewißheit gerät nun allerdings ins Wanken - und damit setzt der theoretische Reflexionsprozeß erst wirklich ein -, als Schiller auf Anraten Körners im Herbst 1792 Kants Kritik der Urteilkraft zu studieren beginnt. Ein objektives, in Begriffen gesichertes Prinzip für den Geschmack könne es nicht geben, muß er hier lesen, "weil, was gesucht wird, unmöglich und an sich selbst widersprechend ist":

IS.330:!Die allgemeine Mitteilbarkeit der Empfindung (des Wohlgefallens oder Mißfallens), und zwar eine solche, die ohne Begriff Statt findet; die Einhelligkeit, so viel möglich, aller Zeiten und Völker in Ansehung dieses Gefühls in der Vorstellung gewisser Gegenstände: ist das empirische, wiewohl schwache und kaum zur Vermutung zureichende empirische Kriterium der Abstammung eines so durch Beispiele bewährten Geschmacks von dem tief verborgenen allen Menschen gemeinschaftlichen Grunde der Einhelligkeit in Beurteilung der Formen, unter denen ihnen Gegenstände gegeben werden."¹⁹⁾

Selbst also die einvernehmlichste Schönheits-Empfindung nichts als ein 'schwaches, kaum zur Vermutung zureichendes Kriterium' dafür, daß Schönheit etwas Objektives ist? Das will Schiller nicht gelten lassen. Von "dieser Unvermeidlichkeit des Empirischen, von dieser Unmöglichkeit eines objektiven Princips für den Geschmack" könne er sich nicht überzeugen, schreibt er an Körner²⁰⁾, und in einer dann als Kallias oder Über die Schönheit bezeichneten Briefserie an ihn unternimmt er es, sich eines solchen Prinzips zu versichern. Sein Motiv: Solange die Gesetzmäßigkeit des Schönen nicht erkannt war, ließ sich auch an eine kalkulierte künstlerische Produktion nicht denken, und hier wollte er den Unsicherheiten seiner Anfänge nicht mehr ausgeliefert sein. Ehe er sich seine "dunklen Ahnungen von Regel und Kunst" nicht in "klare Begriffe verwandelt habe", so erklärt er schon 1790, lasse er sich "auf keine dramatische Ausarbeitung" mehr ein.²¹⁾ Und 1792: "Oft

widerfährt es mir, daß ich mich der Entstehungsart meiner Produkte, auch der gelungensten, schäme."22) Nur noch überlegt, nur noch nach erkannten Gesetzen sollte in Zukunft also geschrieben werden, denn nur so schien ihm die Wirkung seines Schaffens kalkulierbar und nur so die Gründung einer Existenz auf dieses Geschäft erlaubt zu sein.23)

Der Befund und das Fazit der Kallias-Briefe, daß Schönheit "Freiheit in der Erscheinung" sei24), vermochte allerdings schon Körner nicht zu überzeugen. "Bloß subjektiv" nannte er diese Bestimmung, insofern die Freiheit, von der alles abhängt, nicht an den Erscheinungen selbst festzumachen sei, sondern diesen nur hinzugedacht werden könne.25) Und auch als Schiller präzisiert, 'Freiheit' meine ihm, daß man den Grund für eine Form weder außer dieser finde noch außer ihr zu suchen veranlaßt werde26), bleibt dies für Körner eine Sache des Betrachtenden und das Urteil darüber sogar "äusserst relativ".27) Und in der Tat, man braucht sich nur Schillers Beispiele anzusehen, um zu erkennen, |S.331:|wie wenig einvernehmlich das Urteil in dieser Hinsicht ausfallen wird. Wirkt wirklich jeder vom Wind gebogene Baum weniger frei und deshalb weniger schön als ein nicht gebogener? Muß wirklich ein Zugpferd stets weniger gefallen als ein Reitpferd, insofern diesem seine Bestimmung nicht, jenem sie aber sehr wohl anzumerken sei? Und wie ist das mit der Schlangenlinie, die - entlehnt von Hogarth28) - gegenüber der Zick-Zack-Linie die schönere Linie sein soll, weil sie ihre Richtung unmerklich, also frei ändert, während jene es abrupt tut und deshalb unfrei wirkt?29) Millionen von Mexikanern, so möchte man einwenden, könnten ihm hier widersprochen haben, und wenn er in diesem Falle den anderen Schönheitsbegriff noch wahrscheinlich als einen weniger entwickelten abzutun geneigt gewesen wäre - wie wäre er mit dem griechischen Mäander umgegangen, der als klassisches Erbe so hoch geschätzt wurde? Mindere Schönheit wegen abrupter Richtungsänderung, zu ersetzen tunlichst durch ineinanderlaufende Kreisbögen? Da wären wohl auch Schiller Zweifel gekommen, und er hätte die Unfestigkeit seiner Schönheitsbestimmung wohl gar bei sich selbst wahrgenommen.

Fragwürdige Konsequenzen haben seine Objektivierungs-Bemühungen aber auch noch in einer anderen Richtung. Am Beispiel der Bildenden Kunst führt Schiller aus, daß uneingeschränkt schön nur eine Skulptur genannt werden könne, bei der sich die dargestellte Sache von den Bestimmungen des benutzten Materials völlig freigemacht habe, mithin also nicht mehr der Marmor, sondern nur noch der dargestellte Körper wahrzunehmen sei.30) Das lief, beim Wort genommen, darauf hinaus, daß das materialtauschende Imitat den höchsten Schönheitsgrad zu beanspruchen gehabt hätte, die Stoffblumen der Firma Bertuch in Weimar etwa ebenso wie die Wachsfiguren der Madame Thussaud in Paris, die es zu dieser Zeit schon gab. Hätte Schiller auch hier noch zugestimmt? Zwar ist eine Tendenz, Abbildungsvollkommenheit in diesem Sinne mit Schönheit gleichzusetzen, in aller älteren Zeit vorhanden,

aber im Laufe des 18. Jahrhunderts, wo man zunehmend solche Leistungen schon ab. Goethe macht sich in seiner Abhandlung *Über Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke* über die legendären Kirschen, die so plastisch gemalt sind, daß die Vögel sie abzupicken versuchen, bereits lustig - sie bewiesen nicht mehr, als daß Sperlinge eben Sperlinge seien.³¹⁾ Allenfalls, wenn solche Qualität mit rein mechanischen Mitteln hervorgebracht wird, also nicht auf Können, sondern nur noch auf Technik beruht, läßt sich offenbar noch in der Lage ist, sie auch zu erreichen, nimmt die Bewunderung für Anerkennung für sie erzielen. In einem Brief an Schiller von 1797 erwähnt Goethe ein ihm zugeschicktes, in Serie gefertigtes Tapeten-Bild und merkt dazu an, die herstellende Duisburger Fabrik mache "allerlei Späße damit |S.332:|man glauben solle, das Werk könne gedruckt seyn", doch sei alles von Hand ausgeführt und "eigentlich nichts Mechanisches daran".³²⁾ Lediglich das Mechanische als das in dieser Hinsicht noch zu Bewundernde - das hätte eigentlich auch Schiller von seiner Imitations-Idee abbringen müssen, wenn er denn zu dieser Zeit noch an ihr hätte festhalten wollen.

Schillers Theoriephase (S. 332 bis 337):

Das Publikum soll der Kunst folgen

Der Versuch, Kant mit einem objektiven Prinzip des Geschmacks zu widerlegen, war in den *Kallias-Briefen* also gescheitert - die Körner am 28. Februar 1793 angekündigte "Fortsetzung künftigen Posttag" blieb aus -, und Schiller nimmt ihn auch nicht wieder auf. Doch gibt er seine Überzeugung darum mitnichten schon preis, sondern setzt vielmehr das Schöne als etwas objektiv Gegebenes wieder wie vorher einfach voraus. Gleich zu Beginn der Briefe *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* erklärt er, daß man für die Schönheit "eben so oft genöthigt ist, sich auf Gefühle als auf Grundsätze zu berufen", sieht diese also zwar für nur begrenzt definierbar an, glaubt sie aber vom Gefühl weiterhin bestimmt.³³⁾ In der Frage jedoch, von wessen Gefühl, kommt es - auch wieder gegen Kant und gleichzeitig noch gegen die gesamte Tradition der Aufklärung - zu einer fundamentalen Umorientierung. Für Kant war ein Merkmal des Schönen noch, daß es 'allgemein gefällt', und auch Schiller hatte in der Rezension *Über Bürgers Gedichte* noch geschrieben: "Was den Vortrefflichen gefällt, ist gut; was allen ohne Unterschied gefällt, ist es noch mehr".³⁴⁾ Doch nun, wo er immer weitergehende Folgerungen an die Existenz und die Wirkungsweise des Schönen knüpft, wo er ihm nicht mehr nur eine individuelle, sondern sogar eine menschheitlich-allgemeine Erziehungsaufgabe zuweist, will er es auf das allgemeine Gefallen nicht mehr ankommen lassen. Im Zehnten Brief der *Ästhetischen Erziehung* beantwortet er gewisse Zweifel an einer solchen ausgedehnt allgemeinen Wirkung des Schönen mit dem Satz, man müsse, bevor man sich hier von Beispielen widerlegen lasse, zunächst außer Zweifel setzen,

daß es dieselbe Schönheit ist, von der wir reden, und gegen welche jene Beyspiele zeugen. Dieß scheint aber einen Begriff der Schönheit voraus zu setzen, der eine andere Quelle hat, als die Erfahrung, weil durch denselben erkannt werden soll, ob das, was in der Erfahrung schön heißt, mit Recht diesen Nahmen führe.³⁵⁾

Was für eine Kehrtwendung! - und genau genommen der Sündenfall der ganzen jüngeren, d.h. nach-aufklärerischen Ästhetik. Hatte man einst und hatte auch Schiller das Gefallende lediglich verstehen, ihm nur begrifflich auf den Grund kommen wollen, soll es jetzt vielmehr geprüft, seine Berechtigung, 'schön' zu heißen, vielmehr erst festgestellt werden, und so muß das Gefallende fortan nicht mehr schön sein und braucht das Schöne fortan nicht mehr zu gefallen. Alles, was von der Romantik an als Hochmut der Kunst gegenüber dem Publikum zunehmend in Erscheinung tritt, hat in dieser argumentativen Umkehr seine Wurzel. Denn da es zumal natürlich die Künstler selbst oder die

ihnen zur Seite tretenden Kenner sind, die über das, was schön oder was Kunst ist, in IS.333:erster Linie zu urteilen haben, ist das Publikum, wo es ihnen nicht folgt, immer in Verdacht, den falschen Schönheitsbegriff zu haben und also dem wahren Schönen gegenüber nicht empfänglich genug zu sein.

Dazu neigt nun auch Schiller, wenn er im 22. der Ästhetischen Briefe schreibt, daß es auch von einem "Mangel an Form" im Beurteiler zeugen könne, wenn das Schöne seine Wirkung verfehle:

Ist dieser entweder zu gespannt oder zu schlaff; ist er gewohnt, entweder bloß mit dem Verstand oder bloß mit den Sinnen aufzunehmen, so wird er sich auch bey dem glücklichsten Ganzen nur an die Theile, und bey der schönsten Form nur an die Materie halten. ... Sein Interesse daran ist schlechterdings entweder moralisch oder physisch, nur gerade, was es seyn soll, ästhetisch ist es nicht.³⁶⁾

Nichts mehr also von der Idee, daß die Schönheit die Menschen gleichsam zwingend ergreife, sie gerade auch in ihrer unterschiedlichen Begrenztheit jeweils spezifisch anspreche, sondern es ist nun auch eine subjektive Bereitschaft, ja sogar eine individuelle Eignung für ihre Wahrnehmung erforderlich. Doch wer ist geeignet, wer kann sie wahrnehmen? In Über naive und sentimentalische Dichtung erklärt Schiller zunächst, wem dies nicht möglich ist: nämlich nicht dem "arbeitenden Teile der Menschen", da er in der Kunst nichts Ideales, sondern nur Entspannung und Vergnügen suche. Aber auch nicht dem "kontemplativen Teile", da er überschwenglich von ihr nur 'Veredelung' erwarte und wiederum das Sinnliche zu gering achte. Vielmehr müsse man sich für diese Fähigkeit nach einer Klasse von Menschen umsehen, "welche ohne zu arbeiten thätig ist, und idealisiren kann, ohne zu schwärmen". Nur eine solche Klasse könne

das schöne Ganze menschlicher Natur, welches durch jede Arbeit augenblicklich, und durch ein arbeitendes Leben anhaltend zerstört wird, aufbewahren und in allem, was rein menschlich ist, durch ihre Gefühle dem allgemeinen Urtheil Gesetze geben.³⁷⁾

Ob eine solche Klasse wirklich existiere, fährt Schiller fort, sei nebensächlich, den äußeren Verhältnissen nach komme sie jedenfalls vor, und so könne sie auch tatsächlich in diese Mission hineinwachsen. Selbst in ihr allerdings bleibe noch eine Teilung wirksam, die dem Künstler und Dichter alle Hoffnung benehme, je "allgemein zu gefallen und zu rühren, was doch seine Aufgabe ist", und das sei die Teilung der Menschen in Realisten und Idealisten. "Kein Werk des Geistes" könne dieser Teilung wegen bei der einen Gruppe sein Glück machen, ohne bei der anderen "sich einen Verdammungsspruch zuzuziehen", und allenfalls in "einzelnen seltenen Subjekten, deren es hoffentlich immer gab und immer geben wird", sei sie aufgehoben.³⁸⁾

Man muß sich den Ausgangsgedanken eines Schönen, das 'notwendig allgemein gefällt', vor Augen halten, um zu erkennen, welche ungeheure Reduktion hier eingetreten ist: Nur mehr 'einzelne seltene Subjekte' können das Schöne nun beurteilen, der größte Teil der Menschen wird entweder ihm gegenüber unempfänglich bleiben oder es gar einem 'Verdammungsspruch' unterziehen. Und so kommt Schiller nun auch - und zwar ohne daß er irgendwelche neuen Erfahrungen auf diesem Gebiet macht - zu einer zunehmend skeptischen Beurteilung des Publikums. Nicht so sehr in den theoretischen IS.334:|Schriften, wohl aber im Briefwechsel mit Goethe wird immer wieder dessen Unempfänglichkeit für die Kunst beklagt und nach allen möglichen Richtungen hin auf Abhilfe gesonnen. Wenn man durch die Poesie die Menschen schon nicht erfreuen könne, schreibt er im August 1797, so müsse man sie erschrecken:

Man muß sie incommodieren, ihnen ihre Behaglichkeit verderben, sie in Unruhe und Erstaunen setzen. Eins von beiden, entweder als ein Genius oder als ein Gespenst muß die Poesie ihnen gegenüber stehen. Dadurch allein lernen sie an die Existenz einer Poesie glauben und bekommen Respect vor den Poeten.³⁹⁾

Wenig später bedauert er, daß auch die Bedingungen in der Gesellschaft der reinen Bewahrung der Kunstformen nicht günstig seien:

Gäb es Rhapsoden und eine Welt für sie, so würde der epische Dichter keine Motive von dem tragischen zu entlehnen brauchen, und hätten wir die Hilfsmittel und intensiven Kräfte des griechischen Trauerspiels und dabei die Vergünstigung, unsere Zuhörer durch eine Reihe von sieben Repraesentationen hindurch zu führen, so würden wir unsere Dramen nicht über die Gebühr in die Breite zu treiben brauchen.

Allenfalls die Oper, so fährt er fort, könne hier für eine Erneuerung sorgen. Ihr erließe man die "servile Naturnachahmung", nach der sonst alles verlangte, und "das Wunderbare, welches hier einmal geduldet wird", könnte auch vielleicht in der Tragödie "gegen den Stoff gleichgültiger machen".⁴⁰⁾ Goethe wird später mitteilen, daß Schiller den 'guten Gedanken' gehabt habe, ein Haus nur für Tragödien zu bauen, damit auf derselben Bühne nicht alles durcheinander gespielt werde, und zur vollen Besinnung auf das Wesentliche sei auch "jede Woche ein Stück bloß für Männer" vorgesehen gewesen. Nur leider hätte das eine große Residenz vorausgesetzt und sei aus wirtschaftlichen Gründen in Weimar nicht zu realisieren gewesen.⁴¹⁾

Nicht mehr also darum geht es, wie die Kunst beschaffen sein müsse, damit sie die Gesellschaft erreicht, als darum, wie die Gesellschaft beschaffen sein müsse, damit die Kunst sie erreicht. "Was für eine 'hochgesinnte' verschwörung gegen das publikum", schreibt Brecht dazu 1948 in seinem Arbeitsjournal, "die bourgeoisie bekommt seine [!] literatur aufgezwungen wie

sein bürgerliches Gesetzbuch".⁴²⁾ Abgesehen davon jedoch, daß Brecht es mit seinem 'Epischen Theater' nicht so anders hielt, sollte man den Hintergrund von Schillers Theorie-Standort nicht vergessen und deshalb hier nicht einfach seine Meinung ausgesprochen sehen. Und schon gar nicht gilt seine Kunst-Mission nur der 'Bourgeoisie'. Denn wie wenig einvernehmlich das Schöne immer auch beurteilt werden mag - daß es als ein objektiv Bestimmtes allen Menschen nützt oder unentbehrlich IS.335:1ist, daran hält Schiller unbeirrt fest. Sie habe sich mit ihm "ganz müde übers Menschengeschlecht gestritten", berichtet 1796 in einem Brief Charlotte von Stein, "welches zu verbessern ihm möglich erscheint, mir aber nicht", und alle Einwände hätten ihn nicht davon abbringen können, "daß die Menschen durch Kunstgefühle erhoben würden".⁴³⁾ Und auch in seinen Briefen an Goethe gibt er wiederholt seiner Überzeugung Ausdruck, daß "das wahrhaftig Schöne und Vollkommene in der Kunst den Menschen nothwendig verbeßert".⁴⁴⁾

Daß es Schiller mit seinem menschlich-allgemeinen, ja menschheitlichen Kunsterziehungs-Anspruch wirklich ernst war, kommt fast schon komisch auch in einem Urteil zum Ausdruck, das er im Januar 1798 über den Vorderen Orient trifft. Zur Lektüre zweier Reisebücher merkt er an, daß es nicht nur in politischer Hinsicht eine 'Wohltat' sei, in Europa geboren zu sein, sondern es zeigt sich ihm auch das Ästhetische dort in einem unüberbrückbaren Rückstand:

Besonders merkwürdig ist es mir, daß es jenen Nationen und überhaupt allen NichtEuropäern auf der Erde nicht sowohl an moralischen als an ästhetischen Anlagen gänzlich fehlt. Der Realismus, so wie auch der Idealismus zeigt sich bei ihnen, aber beide Anlagen fließen niemals in eine menschlich schöne Form zusammen. Ich hielt es wirklich für absolut unmöglich den Stoff zu einem epischen oder tragischen Gedicht in diesen VölkerMassen zu finden, oder einen solchen dahin zu verlegen.⁴⁵⁾

Dabei stößt man in den von ihm gelesenen Werken immer wieder auf Mitteilungen darüber, wie das Schöne auch in jenen Zonen als Kategorie existiert, nur daß es eben vom europäischen Geschmack abweichend darin bestimmt wird. Carsten Niebuhr etwa in seiner Reisebeschreibung nach Arabien und anderen umliegenden Ländern berichtet, wie sorgfältig sich die Frauen im Orient kleideten und schmückten ("man hält es hier für schön, die Hände und Füße gelb und die Nägel rot zu färben"), wie man sich durch Tanz und Gesang unterhalte ("für unsere Ohren kaum erträglich") und wie auch sogar Marionettentheater und Schattenspiele bekannt seien.⁴⁶⁾ Und die Moscheen und Paläste nennt er sogar uneingeschränkt 'sehr schön'. Doch für Schiller, befangen in der Vorstellung eines objektiv gegebenen oder sich entwickelnden Menschheits-Geschmacks, ist alles dies, da es seinem Schönheits-Begriff nicht entspricht, dem wahren Schönen nicht zurechenbar.

Und so, wie er die ästhetischen Begriffe jener außer-europäischen Kulturen

nicht anerkennt oder auch nur erkennt, ist er auch innerhalb Europas allein auf ein Muster, eben das seines eigenen ästhetischen Standards, ausgerichtet. Es gibt in den *Ästhetischen Briefen* eine Fußnote, die zwar nicht zwingend in diesem Sinn gemeint ist, aber die betreffende Tendenz doch deutlich erkennen läßt:

Wenn man (um bey der neuern Welt stehen zu bleiben) die Wettrennen in London, die Stiergefichte in Madrid, die Spectacles in dem ehemaligen Paris, die Gondelrennen in Venedig, die Tierhatzen in Wien und das frohe schöne Leben des Corso in Rom gegeneinander hält, so kann es nicht schwer seyn, den Geschmack dieser verschiedenen Völker **IS.336:** gegeneinander zu nüancieren. Indessen zeigt sich unter den Volksspielen in diesen verschiedenen Ländern weit weniger Einförmigkeit als unter den Spielen der feinem Welt in eben diesen Ländern, welches leicht zu erklären ist. ⁴⁷⁾

Wegen des Begriffes der 'Einförmigkeit' könnte man dazu neigen, die größere Unterschiedenheit der Geschmäcker der Völker hier als etwas Positives zu verstehen, doch ist dies zweifellos nicht gemeint. Die ganze *Ästhetische Erziehung* läuft ja darauf hinaus, daß der richtige eine Geschmack sich durchsetzen soll, so wie er sich in der 'feinern Welt' jener Länder eben andeutungsweise schon zeigt. ⁴⁸⁾

Sucht man nach einem Bild, wie Schiller sich diese im Geschmack geeinte und moralisch geläuterte Gesellschaft vorstellt, so findet man es am anschaulichsten in einem Vergleich der Kallias-Briefe. "Ich weiß für das Ideal des schönen Umgangs kein paßenderes Bild", schreibt er dort,

als einen gut getanzten und aus vielen verwickelten Touren componierten englischen Tanz. Ein Zuschauer aus der Gallerie sieht unzählige Bewegungen, die sich aufs bunteste durchkreuzen, und ihre Richtung lebhaft und muthwillig verändern und doch niemals zusammenstoßen. Alles ist so geordnet, daß der eine schon Platz gemacht hat, wenn der andere kommt, alles fügt sich so geschickt und doch wieder so kunstlos ineinander, daß jeder nur seinem eigenen Kopf zu folgen scheint, und doch nie dem andern in den Weg tritt. Es ist das treffendste Sinnbild der behaupteten eigenen Freiheit und der geschonten Freiheit des andern. ⁴⁹⁾

Der Wiener Opernball gewissermaßen als Modell für die 'schöne' Gesellschaft der Zukunft: Man muß die Abgesondertheit der Stände, das brutale Nebeneinander von Überhebung und Demütigung, die ganz und gar selbstverständliche Ungleichheit in der damaligen Welt vor Augen haben, um das wahrhaft Demokratische und Zukünftige dieses Modells recht zu würdigen - und wird doch zugleich zögern, Schiller darin bis ins letzte zu folgen. Zu erkennen ist nämlich auch, daß in dieser Utopie die Menschen nichts mehr voneinander wollen, daß sie einander auch in Ruhe, einander auch gelten lassen bis hin zur Gleichgültigkeit, so daß der auf die Spitze getriebene 'ästhetische Staat' auch zugleich ein Staat der äußersten Entfremdung ist. Im 26. der *Ästhetischen Briefe* führt Schiller aus, daß man in allem Schönen, auch

dem real Schönen, stets nur den Schein wahrnehmen solle, nur darin beweise sich die wahre Freiheit des Geistes:

Eine lebende weibliche Schönheit wird uns freylich eben so gut und noch ein wenig besser |S.337:|als eine eben so schöne, bloß gemahlte, gefallen; aber insoweit sie uns besser gefällt als die letztere, gefällt sie uns nicht mehr als selbstständiger Schein, gefällt sie nicht mehr dem reinen ästhetischen Gefühl, diesem darf auch das Lebendige nur als Erscheinung, auch das Wirkliche nur als Idee gefallen; aber freylich erfordert es noch einen ungleich höheren Grad der schönen Kultur, in dem Lebendigen selbst nur den reinen Schein zu empfinden, als das Leben an dem Schein zu entbehren.⁵⁰⁾

In einem Menschen, einem Volk, das zu dieser Einstellung imstande sei, werde das Ideal über das Leben, die Ehre über den Besitz, der Gedanke über den Genuß triumphieren und damit das Höchste erreicht sein. Nur: wie menschliche Schönheit zu ihrem Glück finden soll, wenn sie nur noch bewundert, nicht mehr begehrt werden darf, wie überhaupt bei dieser Art Abstand noch Bindung und Verpflichtung zwischen den Menschen entstehen kann, das sieht man nicht, der Gedanke der Unabhängigkeit wird aus Schillers eigenem Bedürfnis heraus bis ins lebensfeindliche Extrem getrieben. Und was die Ordnungssicherung in diesem ästhetischen Gemeinwesen angeht, so weiß man auch nicht, ob man sich noch etwas Positives darunter vorstellen soll: die "öffentliche Stimme" werde das "einzig Furchtbare" für alle sein⁵¹⁾, jeder sich der Meinung der anderen auf Gedeih und Verderb ausgeliefert sehen.

Dies ist freilich auch für Schiller weit weg, eine Utopie, und noch dazu eine, in der die Kunst sich überflüssig gemacht haben wird, weil sie ganz und gar in Lebenskunst aufgegangen ist. Wie jedoch bestimmt sich für ihn der Weg dorthin? Wie ist bei dieser nahezu unüberwindlichen Kluft zwischen dem Geschmack des Publikums auf der einen und dem aus menscheitsbildnerischen Gründen notwendigen 'eentlichen' Schönen auf der anderen Seite ein funktionierendes poetisches Werk auch nur denkbar? Noch Ende 1795 schreibt er an Herder, daß die gegenwärtigen gesellschaftlichen Verhältnisse dem Poeten keine andere Wahl ließen, als der Wirklichkeit den Rücken zu kehren:

Diese Uebermacht der Prosa in dem Ganzen unsres Zustandes ist, meines Bedünkens, so groß und so entschieden, daß der poetische Geist, anstatt darüber Meister zu werden, nothwendig davon angesteckt und also zu Grunde gerichtet werden müßte. Daher weiß ich für den poetischen Genius kein Heil, als daß er sich aus dem Gebiet der wirklichen Welt zurückzieht und anstatt jener Coalition, die ihm gefährlich sein würde, auf die strengste Separation sein Bestreben richtet. Daher scheint es mir gerade ein Gewinn für ihn zu sein, daß er seine eigene Welt formieret und durch die Griechischen Mythen der Verwandte eines fernen,

fremden und idealischen Zeitalters bleibt ... [52\)](#)

©Bernd W. Seiler, Januar 2002

Die Rückkehr zur Praxis (S. 337 bis 342):

Kunst im Dienst des Publikums

Wenige Wochen später geschieht nun jedoch etwas, was zu dieser Überlegung wie zu den theoretischen Grundsätzen Schillers überhaupt in dem denkbar größten Widerspruch steht: er beginnt mit der Arbeit am *Wallenstein*. Während er die 'wirkliche Welt' für die Poesie zum Tabu erklärt, greift er einen Stoff auf, von dem er weiß, daß er ihm nicht anders werde beikommen können als "durch das genaue Studium der Zeitgeschichte".⁵³⁾ Während er Formstrenge fordert und für das Drama an eine gewisse Zelebrität wie die der Oper denkt, treibt er seinen Gegenstand - oder dieser ihn - so in die Breite, daß er am Ende bei einer Folge von drei Stücken ankommt. Und während er in seinen theoretischen Schriften immer wieder das Moment der Erhabenheit als das für die Tragödie **IS.338:** einzig maßgebende herausstellt, nennt er seinen Helden unedel und kalt und sieht voraus, daß etwas Großes von ihm nicht werde ausgehen können. Und über die ganze dreijährige Arbeitszeit hin klagt er über das Unpoetische des Stoffes und wie er mit allem, was ihm liege, hier nichts anfangen könne.⁵⁴⁾

Warum dann aber diese Wahl? Man kann sie sich nicht anders erklären, als daß Schiller sich von der aussichtslosen Position, in die er sich mit seinen theoretischen Überlegungen hineinmanövriert hatte, mit einem Mal und unter allen Umständen wieder lösen will. Als Autor wirken zu wollen mußte ihm auch bedeuten, das Publikum und die gesellschaftlichen Bedingungen für Kunst so zu nehmen, wie sie waren, und das hieß zumal: sich schon auch durch die Stoffwahl dieser Welt zu verpflichten. Schon am Ende von *Über naive und sentimentalische Dichtung*, der letzten der großen Abhandlungen, war er in Gegenüberstellung des Idealisten mit dem Realisten zu dem überraschenden Schluß gekommen, daß dem Realisten im ganzen doch der Vorzug zu geben sei. Zwar fehle es ihm an einem höheren Begriff von der Menschheit, aber den Menschen gegenüber sei er gerechter, da er sie in ihrer Begrenztheit ernst nehme und nicht mehr als das Mögliche von ihnen verlange. Der Idealist hingegen denke zwar von der Menschheit groß, neige aber dazu, die Menschen zu verachten. Selbst der platteste Realismus sei deshalb immer noch zu etwas gut, während der Idealismus, wenn er sich nicht streng kontrolliere, in bloße Phantasterei ausarte und zu gar nichts taugt.⁵⁵⁾ Mit dem *Wallenstein* nun will Schiller sich vor eben dieser Gefahr bewahren. Von langer Hand her mit dem Stoff vertraut, kann er nicht anders, als ihn in seinen Gegebenheiten strikt zu akzeptieren, und so kann er hoffen, jede idealistische Abirrung dadurch zu vermeiden. "Ich suche absichtlich in den

Geschichtsquellen eine Begrenzung, um meine Ideen durch die Umgebung der Umstände streng zu bestimmen", schreibt er an Körner⁵⁶), und an Humboldt: "Daß Sie mich auf diesem neuen und mir, nach allen vorhergegangenen Erfahrungen, fremden Wegen mit einiger Besorgniß werden wandeln sehen, will ich wohl glauben. Aber fürchten Sie nicht zu viel. Es ist erstaunlich, wieviel realistisches schon die zunehmenden Jahre mit sich bringen", und auch der Umgang mit Goethe und das Studium der Alten hätten ihn zu einem realistischeren Weltbild hingeführt.⁵⁷)

Des ganz anderen bei dieser neuen Zielsetzung ist sich Schiller also völlig bewußt, und gleichzeitig vollzieht sich damit auch seine Abkehr von der Theorie überhaupt. Es werde Zeit, daß er "für eine Weile die philosophische Bude schließe", schreibt er sarkastisch schon Ende 1795 an Goethe, "das Herz schmachtet nach einem betastlichen Objekt."⁵⁸) Und gegenüber Humboldt, der ihn immer noch einmal mit theoretischen Überlegungen konfrontiert, äußert er 1798:

IS.339:|Es ist ja überhaupt noch die Frage, ob die Kunstphilosophie dem Künstler etwas zu sagen hat. ... Meine ganze Thätigkeit hat sich gerade jetzt der Ausübung zugewendet, ich erfahre täglich, wie wenig der Poet durch allgemeine reine Begriffe bei der Ausübung gefördert wird, und wäre in dieser Stimmung zuweilen unphilosophisch genug, alles was ich selbst und andere von der Elementarästhetik wissen, für einen einzigen empirischen Vorteil, für einen Kunstgriff des Handwerks hinzugeben.⁵⁹)

Wo er sich aber wirklich noch einmal zu theoretischen Fragen äußert, wird man erstaunlicher Umbesinnungen gewahr. Wie eine Abrechnung mit seinen eigenen Grübeleien in den Kallias-Briefen liest es sich, wenn er 1797 an Goethe schreibt:

Mir dünkt, daß die neuern Analytiker durch ihre Bemühungen, den Begriff des Schönen abzusondern und in einer gewissen Reinheit aufzustellen, ihn beinah ausgehöhlt und in einen leeren Schall verwandelt haben, daß man in der Entgegensetzung des Schönen gegen das Richtige und Treffende viel zu weit gegangen ist ... Möchte es doch einmal einer wagen, den Begriff und selbst das Wort Schönheit, an welches einmal alle jene falsche Begriffe unzertrennlich geknüpft sind, aus dem Umlauf zu bringen und, wie billig, die Wahrheit in ihrem vollständigsten Sinn, an ihre Stelle zu setzen.⁶⁰)

Auch in dem 1801 gewissermaßen aus dem 'theoretischen Nachlaß' veröffentlichten Aufsatz Über das Erhabene setzt Schiller das Schöne solchen Belastungen dann nicht mehr aus. Es ist ihm jetzt nur wieder das gemeinhin Gefallende, allein der Sinnenwelt zugehörig und insofern für die Kunst auch nur von begrenzter Bedeutung. Es leite die Menschen nur gefällig hin "zur Erkenntnis der Wahrheit und zur Ausübung der Pflicht". Diese selbst jedoch lernten sie nur durch das Gefühl der Erhabenheit begreifen, das demnach die

eigentliche Aufgabe der Kunst sei.⁶¹⁾ 'Erhabenheit' aber kann Schiller - weitgehend nach Kant - genau definieren als das Triumphieren der Sittlichkeit über eine dem Menschen überlegene Natur, so daß ihre Erkennbarkeit vom individuellen Geschmack nicht abhängt. Die radikalste Infragestellung des Schönen als zeitlos-menschheitlicher Kategorie aber findet sich in einem Brief an Goethe aus dem Jahre 1798. Schiller vergleicht hier die Wirkungsmöglichkeiten der Dichtung mit denen der Wissenschaft und kommt zu dem für ihn schon an Selbstpreisgabe grenzenden Schluß: "Wenn man überlegt, daß das Schicksal dichterischer Werke an das Schicksal der Sprache gebunden ist, die schwerlich auf dem jetzigen Punkte stehen bleibt, so ist ein unsterblicher Nahme in der Wißenschaft etwas sehr wünschenswertes".⁶²⁾

Mit der Rückkehr zur Praxis und zugleich mit dem Erfolg, den Schiller dabei hat, ändert sich aber auch seine Beurteilung des Publikums. In der Vorrede zur *Braut von Messina* - nicht zufällig hier, weil dieses Stück in seiner antikisierenden Form den üblichen Publikumserwartungen am wenigsten entsprach - fällt er das zwar nicht unschmeichlerische, aber im Kern doch ernst gemeinte Urteil:

Es ist nicht wahr, was man gewöhnlich behaupten hört, daß das Publikum die Kunst herabzieht ... Das Publikum braucht nichts als Empfänglichkeit, und diese besitzt es. Es tritt **IS.340:** vor den Vorhang mit einem unbestimmten Verlangen, mit einem vielseitigen Vermögen. Zum Höchsten bringt es eine Fähigkeit mit, es erfreut sich an dem Verständigen und Rechten, und wenn es damit angefangen hat, sich mit dem Schlechten zu begnügen, so wird es zuverlässig damit aufhören, das Vortrefliche zu fodern, wenn man es ihm erst gegeben hat.⁶³⁾

Gleichzeitig beweist Schiller auch für das theaterpraktisch Erforderliche zunehmend Sinn. Als 1802 die Übernahme seiner *Turandot*-Übersetzung durch das Dresdner Hoftheater daran zu scheitern droht, daß man dort die aufwendige chinesische Kostümierung nicht bezahlen will, bietet er an, "die Unkosten der Costume durch Verpflanzung der Geschichte auf einen andern, türkischen oder persischen Boden" nach Belieben zu senken.⁶⁴⁾ Hinter ihm offensichtlich liegt die Zeit, da er es für absolut unmöglich angesehen hatte, "den Stoff zu einem tragischen oder epischen Gedicht in diesen Völker-Massen zu finden oder einen solchen dahin zu verlegen".⁶⁵⁾ So irritierend fremd wie noch wenige Jahre vorher ist ihm die Ferne nun nicht mehr, so wie er ja auch ein fortgesetzt lebhaftes Interesse für Lebensbeschreibungen und Reiseberichte aus aller Welt an den Tag legt. Ein Verzeichnis der von ihm in seiner Weimarer Buchhandlung zwischen 1800 und 1805 bestellten Titel weist ein volles Dutzend teilweise mehrbändiger solcher Werke auf, und gegenüber Goethe nennt er 1804 die Memoiren eines Seemanns, die ihn im mittelländischen und indischen Meer herumgeführt hätten, "in ihrer Art bedeutend genug".⁶⁷⁾ Für die Aufführung seines *Wilhelm Tell* in Berlin aber geht er Iffland nicht nur mit genauesten Anweisungen hinsichtlich der

Dekorationen und Kostüme zur Hand, sondern bedenkt sogar Details wie das, daß in der Bauszene vor Zwing-Uri die Werkleute auf dem Gerüst im Hintergrund "der Perspective wegen durch Kinder dargestellt werden" müßten. Wegen eventuell noch verbleibender Ungenauigkeiten im Schweizer Kolorit aber sei er entschlossen, "eh ich das Stück drucken lasse, nach der Schweiz zu gehen"; von der Berücksichtigung der nationalen Besonderheiten hinge für die Druckfassung viel ab.⁶⁷⁾

Man erkennt den Schiller der theoretischen Reflexionen im Grunde nicht wieder, so handfest, pragmatisch und publikumsbewußt geht er mit seinen Stücken und deren Aufführung um. Und so gedenkt er jener Theorie-Phase geradezu wie einer Jugendtorheit, der gegenüber er sich - wenn auch inzwischen in die "erfreulichere poetische Tätigkeit" versetzt - "um so viel älter geworden fühle".⁶⁸⁾ Noch deutlicher aber kennzeichnet er den Abstand, in den ihn die poetische Tätigkeit zu jener Zeit gebracht hat, in seinem letzten, nur vier Wochen vor seinem Tod geschriebenen Brief an Humboldt:

Noch hoffe ich in meinem poetischen Streben keinen Rückschritt gethan zu haben, einen Seitenschritt vielleicht, indem es mir begegnet seyn kann, den materiellen Forderungen der **IS.341:**Welt und der Zeit etwas eingeräumt zu haben. ... Anfangs gefällt es, den Herrscher zu machen über die Gemüther, aber welchem Herrscher begegnet es nicht, daß er auch wieder der Diener seiner Diener wird, um seine Herrschaft zu behaupten. Und so kann es leicht geschehen seyn, daß ich, indem ich die deutschen Bühnen mit dem Geräusch meiner Stücke erfüllte, auch von den deutschen Bühnen etwas angenommen habe.⁶⁹⁾

Zum Glück, möchte man sagen, denn natürlich hat nur dies den anhaltenden Erfolg dieser Stücke ermöglicht. Für Schillers Verhältnis zur Theorie aber besagt dies nichts anderes, als daß er sich wieder zu jener stimmungsgeliteten, ganz auf den Eindruck berechneten Dramenproduktion zurückgekehrt sieht, die er mit seinen kunsttheoretischen Überlegungen hatte hinter sich lassen wollen. Deshalb aber auch ist ein grundsätzlicher Unterschied zwischen seinen früheren und seinen späteren Dramen nicht zu erkennen. Die Vorstellung von einem kunstmäßig-zweckfreien Ritual-Theater, wie sie in einigen seiner theoretischen Überlegungen aufscheint - er hat sie nie realisiert, sondern ist immer im Grunde bei der Schaubühne als 'moralischer Anstalt' geblieben. Das "In Tirannos", das über den *Räubern* steht, findet sich wieder im tatsächlichen Tyrannenmord des *Wilhelm Tell*, und den 'Männerstolz vor Königsthronen'⁷⁰⁾, den ein Marquis Posa beweist, kann man auch noch wieder bei Maria Stuart oder der Junfrau von Orleans finden. Ja selbst nicht einmal von seiner Forderung nach rücksichtsloser Naturtreue rückt Schiller im Zweifelsfall ab. Als vor der Uraufführung der *Maria Stuart* Proteste laut wurden, weil er es wagen wollte, auf der Bühne eine Messe lesen zu lassen (was in der beabsichtigten Vollständigkeit dann auch unterblieb), und als nach der Aufführung beanstandet wurde, daß Mortimer sich Maria in

seiner Begierde allzu eindeutig genähert habe, war er ungeheuer aufgebracht. "Ich will ein Stück schreiben", soll er ausgerufen haben, "worin eine genozhüchtigt wird - und sie *müssen* zusehen."⁷¹ Die Bühne als Ort, wo die *Welt* stattfand, jedenfalls mußte stattfinden dürfen, darin wollte er sich nichts abhandeln lassen, und auch Geschmacks-Einwände hätte er gegenüber einem nur so zu sichernden moralischen Nutzen nicht gelten lassen.

Versetzt man diese Forderungen in unsere Zeit, so wird man gewahr, wie aktuell sie noch immer sein können. Nicht so sehr vielleicht hinsichtlich des Theaters, obwohl auch dort eine Rolle spielen kann, wie weit man in der Darstellung etwa von Grausamkeiten und Obszönitäten gehen kann und darf, als vielmehr für den Film. Die Frage der Berechtigung von Gewaltdarstellungen oder auch die der Abgrenzung von Kunst und Pornographie stellt sich hier immer wieder neu, und es werden Argumente dabei gebraucht, die schon Schiller gebraucht haben könnte. Als im Sommer 1998 einige Bundestagsabgeordnete einen Vorschlag zur Verschärfung der Pornographie-Gesetzgebung machten und dabei die "deutlich erniedrigende sexuelle Darstellung von Kindern oder Frauen" als Strafkriterium definierten, wandte die *Süddeutsche Zeitung* ein, wie denn den **IS.342:** Erniedrigten "eine Stimme, ein Schicksal, ihre Würde" zu geben sei, wenn nicht erlaubt werde, die Erniedrigung auch zu zeigen.⁷² Und nicht nur das - auch überhaupt die Idee, die (Film-)Bühne einzusetzen, um das Publikum zu unterrichten, zu mahnen, zu bessern, läßt sich jederzeit noch nachweisen. Im Jahre 1997 beteiligte sich z.B. das Bonner Ministerium für Entwicklungshilfe an der Finanzierung eines Filmes der *Tatort*-Reihe zum Thema Sextourismus nach Fernost, um, wie ausdrücklich erklärt wurde, diese Erscheinungen damit auf einer Ebene schon zu bekämpfen, die der Rechtsprechung nicht zugänglich sei.⁷³ Das ist nichts anderes, als wenn Schiller schreibt, die Bühne könne zwar die Handlungen der Lasterhaften vielleicht nicht verhindern, uns aber wenigstens mit ihnen bekannt machen: "Jetzt aber überraschen sie uns nicht mehr. Wir sind auf ihre Anschläge vorbereitet."⁷⁴

Ob Schiller, hätte er länger gelebt, an solche Wirkungen der Kunst dauerhaft geglaubt hätte, ist nicht zu entscheiden. Unzweifelhaft aber zeigt die Entwicklung, die er hinsichtlich dieser Frage durchlaufen hat, ein stetiges Anwachsen seines Interesses an solchen Wirkungen an. Deshalb aber auch kann nichts verkehrter sein, als ihn unter Berufung auf seine philosophisch-ästhetischen Schriften zu einem Vertreter der 'Moderne' zu machen, ihn mit irgendwelchen Konzeptionen von 'ästhetischer Autonomie', romantischer Absolutheit oder einer 'Kunst als Spiel' in Verbindung zu bringen. Weit eher könnte man ihn sich späterhin als einen Wortführer in politischen Angelegenheiten vorstellen, etwa an der Seite von Fichte und Arndt im Kampf gegen Napoleon, so wie er ja auch 1793 schon gegen die "elenden Schindersknechte" der Revolution zugunsten Ludwigs XVI. öffentlich hatte

Stellung beziehen wollen.⁷⁵⁾ Parteigänger bloß einer bestimmten Richtung wäre er also sicherlich nie geworden, sondern immer nur ein Anwalt von Freiheit und Selbstbestimmung, ja nicht zuletzt auch wohl sogar von sozialer Gerechtigkeit.

Nichts mehr davon, ich bitt euch. Zu essen gebt ihm, zu wohnen,
Habt ihr die Blöße bedeckt, giebt sich die Würde von selbst.⁷⁶⁾

lautet - auch gegen alles, was tendenziell in seinen theoretischen Schriften steht - das Epigramm *Würde des Menschen*. Das dichterische, das menschlich-ganzheitliche Wort - es hat Schiller einfach näher an die Wahrheit herangeführt als all sein philosophisches Spekulieren, und wenn man es recht bedenkt, ist dies nicht einmal ungewöhnlich.

Fußnoten

1) Vgl. Sharpe, Lesley: Schiller's Aesthetic Essays: Two Centuries of Criticism, Columbia /SC 1995. Sharpe registriert einen regelrechten "postwar boom" in der Auseinandersetzung mit Schillers philosophischen Schriften, zumal mit den "Ästhetischen Briefen", und die 120 Titel, die er für die Zeit seit 1945 aufführt (davon über 30 Monographien), sind keineswegs alle. Als weitere umfangreiche Abhandlungen wären zu nennen (wobei die Titel für sich sprechen mögen): Floß, Ulrich: Kunst und Mensch in den ästhetischen Schriften Friedrich Schillers. Köln 1989. Noetzel, Wilfried: Friedrich Schillers moderne Umgangs- und Geschmackspädagogik. Weinheim 1992. Pieper, Heike: Schillers Projekt eines menschlichen Menschen. Über die "Briefe über die ästhetische Erziehung". Lage 1997. Da es hier weder um einen Forschungsbericht noch um ein Nachdenken in dieser speziellen Ausrichtung überhaupt geht, soll der Versuch, diese Arbeiten einzubeziehen, gar nicht erst gemacht werden.

2) Schiller: Ueber die nothwendigen Grenzen beim Gebrauch schöner Formen (1795). Nationalausgabe Bd. 21, S. 4 und 17.

3) Schiller, Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken? (1785) NA Bd. 20, S. 92 ff.

4) Lessing, Hamburgische Dramaturgie, 34. Stück (1767). Werke Bd. 4, hrsg. von H. G. Göpfert. München 1973, S. 389.

5) Johann Christoph Gottsched argumentiert in seiner 1729 gehaltenen Rede "Die Schauspiele, und besonders die Tragödien sind aus einer wohlbestellten Republik nicht zu verbannen" schon exakt so wie später Schiller, daß nämlich das Trauerspiel besonders den Herrschern nützlich sei, da sie anders mit der Wahrheit nicht mehr in Berührung kämen. Ausgewählte Werke Bd.9,2, hrsg. von H.-G. Roloff. Berlin/New York 1976, S. 497.

6) So die Formulierung in der Rezension Über Bürgers Gedichte (1791). NA Bd. 22, S. 245.

7) Schiller, Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken? (1785) NA Bd. 20, S. 99 f.

8) Vgl. Marquardt, Hans-Jochen: Ästhetik der Emanzipation - Emanzipation

der Ästhetik? Zu Schillers Konzept des literarischen Publikums. In: Schiller heute. Hrsg. von H.J. Knobloch und H. Koopmann. Tübingen 1996. S. 45-58, hier S. 48: "Einigkeit besteht in der germanistischen Forschung seit langem darüber, daß Schillers ästhetische Theorie als ein unmittelbarer Reflex auf die Französische Revolution ... zu verstehen ist." - Die Formulierung Schillers aus Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen, 6. Brief (1795). NA Bd. 20, S. 321.

9) Schiller, Rheinische Thalia. Ankündigung (1784). NA Bd. 22, S. 93.

10) Vgl. über Schillers Ludwigsburger Opern-Eindrücke Michelsen, Peter: Die große Bühne. In: P.M. Der Bruch mit der Vaterwelt. Tübingen 1979.

11) Moritz, Anton Reiser. Ein psychologischer Roman. 3. Teil (1785). Werke, hrsg. von H. Günther. Frankfurt a.M. 1981. Bd. 1, S. 247.

12) Schiller, Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken? (1785) NA Bd. 20, S. 100.

13) Vgl. Popitz, Heinrich: Der entfremdete Mensch. Frankfurt a.M. 1967, S.33 ff.

14) Schiller, Die Räuber. Vorrede zur ersten Auflage (1781). NA Bd. 3, S. 5.

15) Johann Carl Dähnert: Rezension zu "Amusements d'un Prisonnier" (1751). In. Romantheorie. Hrsg. von E. Lämmert. Köln/Berlin 1971, S. 90.

16) Schiller, Ueber das gegenwärtige deutsche Theater (1782). NA Bd. 20, S. 82 und 85 (Fußnote).

17) Schiller, Über Bürgers Gedichte (1791). NA Bd. 22, S. 256.

18) Gegen den Begriff der 'Regel' hatte Schiller natürlich Vorbehalte, etwa wenn er in der "Räuber"-Vorrede von den "allzuengen Pallisaden des Aristoteles oder Batteux" spricht (NA Bd. 3, S. 5). Sein Gebrauch des Geschmacks-Begriffes entspricht aber durchaus den Vorstellungen der Aufklärung, vgl. etwa Gottsched, Versuch einer critischen Dichtkunst, III. Hauptstück: Vom guten Geschmacke eines Poeten (1751). Reprint Darmstadt 1962, S. 118 ff.

19) Kant, Immanuel: Kritik der Urteilskraft (1790). § 17. Werkausgabe Bd. X. Hrsg. von W. Weischedel. Frankfurt a.M. 1981. S. 149.

20) Schiller an Körner am 25. Januar 1793. NA Bd. 26, S. 175.

- 21) Schiller an Körner am 26. November 1790. NA Bd. 26, S. 58.
- 22) Schiller an Körner am 25. Mai 1792. NA Bd. 26, S. 141.
- 23) Wiederholt hat Schiller ja auch erwogen, lieber Geschichtsschreiber als Tragödiendichter zu werden. Das Unterrichtende, so seine Begründung, sei von weit höherem Range als das bloß Schöne und Unterhaltende, trage jedenfalls mehr Anerkennung ein, und wenn er nur wolle, könne er gut der "erste Geschichtsschreiber in Deutschland" werden. (Schiller an Körner am 7. Januar 1788 und am 26. November 1790. NA Bd. 25, S. 2 und Bd. 26, S. 58).
- 24) Schiller an Körner am 8. Februar 1793. NA Bd. 26, S. 183.
- 25) Körner an Schiller am 15. Februar 1793. NA Bd. 34/1, S. 228
- 26) Schiller an Körner am 18. Februar 1793. NA Bd. 26, S. 193.
- 27) Körner an Schiller am 4. März 1793. NA Bd. 34/1, S. 242. Über die argumentativen Schwächen der Kallias-Briefe vgl. auch Latzel, Sigbert: Die ästhetische Vernunft. In: Literaturwissenschaftliches Jahrbuch (Görres-Gesellschaft) NF2 (1961). S. 31-40. Sehr genau bestimmt das Unklare des Subjekt-Objekt-Verhältnisses in Schillers Ästhetik auch Wirth, Andreas: Das schwierige Schöne. Zu Schillers Ästhetik. Bonn 1975.
- 28) William Hogarth hatte in seinem Werk "Zergliederung der Schönheit, die schwankenden Begriffe von dem Geschmack festzusetzen" (Berlin 1754, Übersetzung von The Analysis of Beauty, London 1753) die Schlangenlinie als die ideal-schöne Linie bestimmt. Schiller hat das Werk schon in Dresden kennengelernt, wie ein von ihm und Ferdinand Huber zusammengestelltes Büchlein für Gottfried Körner zeigt, das der Analysis of Beauty nachgeahmt ist (im Besitz des Deutschen Literaturarchivs Marbach).
- 29) Schiller an Körner am 23. März 1793. NA Bd. 26, S. 215.
- 30) Schiller an Körner am 28. Februar 1793. NA Bd. 26, S. 225.
- 31) Goethe: Über Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke (1798). Gedenkausgabe Bd. 13, S. 179.
- 32) Goethe an Schiller am 22. April 1797. NA Bd. 37/I, S. 12.
- 33) Schiller, Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen, 1. Brief (1795). NA Bd. 20, S. 309.

- 34) Schiller, Über Bürgers Gedichte (1791). NA Bd. 22, S. 250.
- 35) Schiller, Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen, 10. Brief (1795). NA Bd. 20, S. 340. Noch deutlicher heißt es in einem Brief an Körner vom 25. Oktober 1794: Alle Mißverständnisse über das Schöne beruhen darauf, daß das, "was man gewöhnlich als schön empfindet, gar nicht das Schöne ist". NA Bd. 27, S.71.
- 36) Schiller, Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen, 22. Brief (1795). NA Bd. 20, S. 383.
- 37) Schiller, Ueber naive und sentimentalische Dichtung (1795). NA Bd. 20, S. 490.
- 38) Schiller, Ueber naive und sentimentalische Dichtung (1795). NA Bd. 20, S. 491f.
- 39) Schiller an Goethe am 17. August 1797. NA Bd. 29, S. 117.
- 40) Schiller an Goethe am 29. Dezember 1797. NA Bd. 29, S. 179.
- 41) Eckermann, Gespräche mit Goethe (1. Teil), 30. März 1824. (Gedenkausgabe Bd. 24, S. 106). Kleist hat wegen der Reaktion des weiblichen Publikums auf seine "Marquise von O" und die "Penthesilea" ähnliche Überlegungen angestellt. Wenn man es recht bedenke, schreibt er im Herbst 1807 an Marie von Kleist, seien "zuletzt die Frauen an dem ganzen Verfall unsrer Bühne schuld, und sie sollten entweder gar nicht ins Schauspiel gehen, oder es müßten eigne Bühnen für sie, abgesondert von den Männern errichtet werden. Ihre Anforderungen an Sittlichkeit und Moral vernichten das ganze Wesen des Drama ..." (Sämtliche Werke und Briefe, hrsg. von H. Sembdner. Darmstadt 1983. Bd. 2, S.796)
- 42) Bertolt Brecht: Arbeitsjournal Bd. 2 (1942-1955). Hrsg. von W. Hecht. Frankfurt a.M. 1973. S. 807.
- 43) Charlotte von Stein an Fritz von Stein am 18. April 1796. In: Schillers Gespräche. NA Bd.42, S. 213.
- 44) Schiller an Goethe am 7. August 1797. NA Bd. 29, S. 116.
- 45) Schiller an Goethe am 26. Januar 1798. NA Bd. 29, S. 196.
- 46) Carsten Niebuhr: Entdeckungen im Orient. Reise nach Arabien und

anderen Ländern (1774). Hrsg. von R. und E. Grün. Stuttgart 1983. S. 33 u.a.

47) Schiller, Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen, 15. Brief (1795). NA Bd. 20, S. 358. Fußnote zu der Überlegung, daß man das Schönheitsideal eines Menschen am besten in den Formen aufsuche, in denen er seinen Spieltrieb befriedige.

48) In Kants Kritik der Urteilskraft gibt es am Schluß einen ähnlichen Gedanken, wenn auch in seiner Herleitung von dem Schillers deutlich unterschieden. Für Schiller ist es eine Folge der Geschmacksbildung, wenn zuletzt ein sittlich homogener, 'ästhetischer Staat' entstehen wird. Für Kant ist gerade umgekehrt - und natürlich richtiger - die Annäherung der sittlichen und sozialen Verhältnisse die Bedingung dafür, daß einstmals auch die ästhetischen Begriffe sich menschheitlich annähern werden.

49) Schiller an Körner am 23. Februar 1793. NA Bd. 26, S. 216f. Es ist dies ein genauer Kommentar zum Schlußsatz der Briefe zur Ästhetischen Erziehung (27. Brief), wo es vom 'ästhetischen Staat' heißt, daß der Mensch hier "weder nöthig hat, fremde Freyheit zu kränken, um die seinige zu behaupten, noch seine Würde wegzuwerfen, um Anmuth zu zeigen". NA Bd. 20, S. 412.

50) Schiller, Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen, 26. Brief (1795). NA Bd. 20, S. 402.

51) Schiller, Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen, 26. Brief (1795). NA Bd. 20, S. 402.

52) Schiller an Herder am 4. November 1795, NA Bd. 28, S. 98.

53) Schiller an Körner am 21. November 1796, NA Bd. 29, S.10.

54) Schiller an Körner am 28. November 1796. NA Bd. 29, S. 17 f.

55) Ueber naive und sentimentalische Dichtung, 1795. NA Bd. 20, S. 496-503. Vgl. auch das Urteil Goethes in seinem Brief an Schiller vom 27. November 1803: "Es ist merkwürdig, daß das Historische, das so viel ist, wenn es würdige Gegenstände behandelt, auch etwas an und für sich werden und uns etwas bedeuten kann, wenn der Gegenstand gemein, ja sogar absurd ist." (NA Bd. 40/I, S. 151)

56) Schiller an Körner am 28. November 1796. NA Bd. 29, S. 18.

57) Schiller an Wilhelm von Humboldt am 21. März 1796. NA Bd. 28, S.

203f.

58) Schiller an Goethe am 17. Dezember 1795. NA Bd. 28, S. 132.

59) Schiller an W. von Humboldt am 27. Juni 1798. NA Bd. 29, S. 245. Vgl. auch die Briefe an Schütz vom 22. Januar 1802 und an Körner am 10. Dezember 1804. NA Bd. 31, S. 95 und Bd. 32, S. 173 f.

60) Schiller an Goethe am 7. Juli 1797. NA Bd. 29, S. 98. Dazu auch schon der Brief an Körner vom 25. Oktober 1794: der vorgreifende Verstand macht jedes Schöne sofort zu einem Wahren oder der Sinn es zu einem Angenehmen. NA Bd. 26, S. 71.

61) Schiller, Ueber das Erhabene (1801). NA Bd. 21, S. 41f.

62) Schiller an Goethe am 30. November 1798. NA Bd. 30, S. 8.

63) Schiller, Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie (1800). NA Bd. 10, S. 7.

64) Schiller an Körner am 4. Februar 1802. NA Bd. 31, S. 97. Es handelt sich um eine Neuübertragung des Schauspiels "Turandot" von Carlo Gozzi aus dem Jahre 1762.

65) Vgl. Brief an Goethe vom 26. Januar 1798. Vgl. Anmerkung 45.

66) Schiller an Goethe am 28. Januar 1804. NA Bd. 32, S. 105. Die Zusammenstellung der in der Hoffmannschen Buchhandlung entliehenen Titel findet sich in Euphorion 6/1899, S. 144 f. in einer Rezension von Friedrich Leitzmann. - Der Memoirenband, auf den Schiller sich aktuell bezieht, läßt sich nicht identifizieren.

67) Schiller an Iffland am 5. Dezember 1803. NA Bd. 32, S. 89 f.

68) Schiller an W. von Humboldt im Februar/März 1803. NA Bd. 32, S. 12

69) Schiller an W. von Humboldt am 2. April 1805. NA Bd. 32, S. 206 f.

70) Aus Schillers Gedicht "An die Freude", 1802.

71) So ein Brief des Weimarer Schauspielers Friedrich Haide an K.A.Böttiger von 1812 (Schillers Persönlichkeit Bd. 3, S 117.) Die betreffende Erinnerung bezieht sich nur auf die beanstandete Messe und eine Äußerung Schillers noch vor der Aufführung. Es ist aber nicht zu verstehen, warum Schiller wegen der

beanstandeten Messe mit einer Vergewaltigungsszene gedroht haben soll - dies liegt eher aufgrund der Unsittlichkeitsvorwürfe in der Szene Maria-Mortimer nahe, und so dürfte die zwölf Jahre nach dem Ereignis niedergeschriebene Erinnerung hier verschiedene Momente miteinander vermischen.

72) Claudius Seidl: Kein Sex. Nirgends. SÜDDEUTSCHE ZEITUNG vom 29.8.1998.

73) So Äußerungen in einer Fernseh-Diskussion im Anschluß an die Ausstrahlung des Tatorts Manila am 19.4.1998. Vgl. auch SÜDDEUTSCHE ZEITUNG vom 21.4.1998 ("Der Minister hat gut gewählt").

74) Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken? (1785). NA Bd. 20, S. 95.

75) Schiller an Körner am 8. Februar 1793, zwei Wochen nach der Hinrichtung Ludwigs XVI.: "Ich habe wirklich eine Schrift für den König schon angefangen gehabt, aber es wurde mir nicht wohl darüber, und da liegt sie nun noch da."

76) Musenalmanach auf das Jahr 1797. NA Bd. 1, S. 278.