

Barbara Lange
Die Sprache von
Schillers ›Wallenstein‹

Quellen und Forschungen
zur Sprach- und Kulturgeschichte
der germanischen Völker

Begründet von

Bernhard Ten Brink und
Wilhelm Scherer

Neue Folge

Herausgegeben von

Stefan Sonderegger und
Thomas Finkenstaedt

54 (178)



Walter de Gruyter · Berlin · New York
1973

Die Sprache von Schillers ›Wallenstein‹

von

Barbara Lange



Walter de Gruyter · Berlin · New York
1973

Die vorliegende Arbeit wurde im Juli 1971 von der Philosophischen Fakultät I der Universität Zürich auf Antrag von Professor Dr. Emil Staiger als Dissertation angenommen.

ISBN 3 11 004105 7

Library of Congress Catalog
Card Number: 73—75489

© 1973 by Walter de Gruyter & Co.,
vormals G. J. Göschen'sche Verlagshandlung · J. Guttentag, Verlagsbuchhandlung · Georg Reimer
Karl J. Trübner · Veit & Comp., Berlin 30 · Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung in
fremde Sprachen, vorbehalten. Ohne ausdrückliche Genehmigung des Verlages ist es auch nicht
gestattet, dieses Buch oder Teile daraus auf photomechanischem Wege (Photokopie, Mikrokopie)
zu vervielfältigen.

Satz und Druck: Saladruck, Berlin
Printed in Germany

Inhalt

Zur Einführung	1
„Form“ und Sprache bei Schiller	4
Schillers theoretische Äußerungen zur Sprache	7
DER VERS	18
I. Von der Prosa zum Vers	18
II. Der Blankvers	26
1. Der deutsche Blankvers vor dem ›Wallenstein‹	26
2. Zur Frage von Freiheit und Korrektheit	34
3. Unregelmäßigkeiten des Metrums	39
<i>Abweichungen von der gleichmäßigen Jambenfolge, Unvorschriftsmäßige Anzahl der Hebungen</i>	
4. Die Nutzung der Freiheiten	47
<i>Versausgänge, Zäsur, Enjambements</i>	
5. Bewahrte Integrität der Verszeile	63
<i>Selbständige Verse, Verteilung der Ikten, Reim</i>	
6. Die Leistung des Blankverses im ›Wallenstein‹	74
III. Der Knittelvers	78
SPRACHSCHICHTEN UND STILEBENEN	83
I. Zu Wortwahl und Wortform	83
1. Volkstümliches und Umgangssprachliches	83
2. Die Epitheta	92
3. Die Bedeutung des einzelnen Wortes	104
II. Syntax und Syntaktische Figuren	111
1. Umgangssprachliche Fügungen	112
<i>Unvollständige Sätze, Schwierigkeiten der Interpretation bei syntaktischen Eigentümlichkeiten der Umgangssprache</i>	
2. Abweichungen von der üblichen Wortfolge	119
3. Syntaktische Mittel der Ausdruckssteigerung und Ausdrucksverkürzung	128
<i>Wiederholungen, Zeugma und grammatische Subjektivierung</i>	

III. Bildlichkeit	137
1. Anschaulichkeit der Bilder. Schillers Verhältnis zur Realität ..	139
2. Die Bereiche der Bildlichkeit	144
3. Bildlichkeit als Schmuck? Probleme der Originalität und der Form	162
4. Das Verhältnis der Bildlichkeit zum Charakter und zur Situa- tion	173
5. Kompositionelle Gesichtspunkte	183
IV. Sätzen und allgemeine Aussagen	191
1. Zum Geltungsbereich der Sätzen	192
2. Die verschiedenen Typen der Sätzen	198
3. Die Berechtigung der Sätzen und allgemeinen Aussagen im Drama	203
REALISTISCHER UND IDEALISTISCHER STIL:	
DAS PROBLEM DER STILEINHEIT	210
I. Der realistische Stil	211
II. Der idealistische Stil	216
1. Vorbereitung: Die Bedeutungen der Wortfamilie „Ideal“ bei Schiller	216
2. Idealistischer Stil und idealistischer Inhalt. Exkurs: Definitions- und Beurteilungsprobleme der Rhetorik .	220
3. Idealistischer Stil als Formfaktor. Zum Problem der Wahrscheinlichkeit	230
4. Idealistischer Stil als Enthebungselement	234
5. Das Problem der Allgemeingültigkeit im sprachlichen Ausdruck	238
III. Der stilistische Aufbau des ›Wallenstein‹ und das Problem der „Breite“	248
Quellen- und Literaturverzeichnis	282
Stichwortregister	286
Personenregister	291
Register der besprochenen Akte, Szenen und Verse	294

Zur Einführung

Weshalb, mag man sich fragen, gibt es bisher kaum gründliche Untersuchungen über Schillers Sprache, vor allem nicht über die Sprache der klassischen Dramen? Ihr Inhalt, die dahinter stehende Weltanschauung und ebenso der Aufbau sind eingehend erörtert worden. Aber während zum Beispiel der Dramensprache Goethes oder Shakespeares zahlreiche Einzeluntersuchungen gewidmet sind, gibt es über die sprachliche Form der Schillerschen Bühnenwerke keine ausführlicheren Arbeiten — oder doch nur in solchem Maße auf eine negative Beurteilung hin ausgerichtete, daß man ihnen eine gewisse Oberflächlichkeit nicht absprechen kann¹.

Die Literaturwissenschaft unserer Zeit, sonst doch sehr von der engen Verbindung zwischen Inhalt und Form überzeugt, scheint für Schiller eine Ausnahme zu genehmigen: Der Inhalt seiner Dramen und die Komposition werden für akzeptabel, gut oder sogar großartig befunden, die Sprache aber offenbar nur als der oft mißratene Ausdruck dieses Inhalts angesehen, bei dessen stilistischen Nachlässigkeiten und bombastischem Schwulst man

¹ Vgl. Hermann Schneider, *Vom Wallenstein zum Demetrius. Untersuchungen zur stilgeschichtlichen Stellung und Entwicklung von Schillers Dramen*, 1933; und vom selben Verfasser: *Schiller. Werk und Erbe*, 1934. Auf Schneiders Darstellung fußen und von ihm stark beeinflusst sind dann beispielsweise: Aug. Langen (*Dt. Sprachgeschichte* ...; in: *Dt. Philol. im Aufriß I*, ²1957; zu Schiller: Sp. 1165 ff.) und Paul Wanner (*Zur kritischen Verarbeitung von Schillers Dramen*; in: *Der Deutschunterricht IV*, Stuttgart 1952, H. 1, S. 42 bis 76).

Wertvolle Ergebnisse bringen einige neuere Untersuchungen, die jedoch nur die philosophischen Schriften Schillers und die Jugendlyrik unter sprachlichem Gesichtspunkt betrachten: die Arbeiten von Herman Meyer (*Schillers philosophische Rhetorik*; in: *Euphorion*, 1959), Elizabeth Wilkinson (*Zur Sprache und Struktur der „Ästhetischen Briefe“*; in: *Akzente* 1959) und Werner Keller (*Das Pathos in Schillers Jugendlyrik*, 1964). Zu Friedrich Blochers Dissertation mit dem vielversprechenden Titel *„Schillers ›Wallenstein‹ als dramatisches Gedicht. Ein Beitrag zur Untersuchung der dichterischen Sprache“*, siehe Anm. 6. (Von mehrfach zitierten Werken der Sekundärliteratur werden in den Anmerkungen normalerweise nur die notwendigsten Angaben erscheinen, alle übrigen können im alphabetisch angeordneten Literaturverzeichnis nachgeschlagen werden.)

nicht gerne verweilt². Gelegentliche begeisterte Äußerungen, mehr von zeitgenössischen Schriftstellern als von Wissenschaftlern³, und einige Ansätze zu einer Betrachtung unter neuen Gesichtspunkten⁴ ändern an dieser allgemeinen Lage nicht viel.

Tatsächlich führt bei Schiller die übliche stilistisch-philologische Tüftelei, das Mit-der-Lupe-Schauen, nicht immer zu erfreulichen Ergebnissen. So sind z. B. Katachresen, die doch allgemein als untrügliches Merkmal für einen oberflächlichen und zugleich effektheischenden Stil gelten, bei Schiller immer wieder anzutreffen.

Andrerseits ist nicht zu übersehen, daß gerade von Schiller ein großer Teil unserer geflügelten Worte stammt. Daß sie sich im Deutschen eingebürgert haben, hängt sicher nicht nur mit einer fehlgeleiteten Schiller-Begeisterung unserer Vorfahren zusammen, und daß sie sich bis heute im Sprachschatz gehalten haben, kann sicher nicht nur mit der Macht der Gewohnheit erklärt werden. Auch bei der Lektüre drängt sich immer wieder eine tiefe Bewunderung für Schillers Kunst der treffenden Formulierung auf, und zwar gerade an jenen Stellen, die auf den ersten Blick so einfach und selbstverständlich scheinen, bei denen der Ausdruck nicht üppig, sondern im Gegenteil äußerst gestrafft ist. Und wer diese Sprache unvoreingenommen — so wie seinerzeit Körner und von Humboldt — auf sich wirken läßt, der wird auch bestimmt etwas von dem spüren, was wir einfach einmal als Schönheit der Sprache bezeichnen wollen.

Unter allen Dramen Schillers geht besonders von der Wallenstein-Trilogie eine mächtige Wirkung aus. Sie vermag auch Leser oder Zuschauer, die gegen große Worte und allzusehr zur Schau gestellte Gefühle empfindlich sind und Schiller im allgemeinen ablehnen, vorbehaltlos zu begeistern. Das liegt sicherlich daran, daß hier ein leidenschaftlich um Wahrheit bemühter Verstand immer wieder bis in die Tiefe der Erscheinungen, bis in den innersten Kern menschlichen Wollens und Sollens vordringt, daß es aber zugleich nicht bei dieser aufs Allgemeine ausgerichteten, gewöhnlich „idealistisch“ genannten Art des Welterfassens bleibt: Reden und Handlungen

² So sieht zum Beispiel Gerhard Storz die Sprache des ›Wallenstein‹ lediglich von der problematischen Seite: Im Vordergrund steht für ihn die dramatische Struktur, der die Diktion mit ihrem Hang zu „Schmuck und Fülle“ nur schadet. (Der Dichter Fr. Schiller, 1959, S. 286 f.)

³ Z. B. von Thomas Mann (Versuch über Schiller, 1955, S. 34 ff.) oder Carl Zuckmayer (Ein Weg zu Schiller, Frankf./M. 1959, S. 65).

⁴ Zum Beispiel das Kapitel „Sprache“ in Emil Staigers Schiller-Buch (Fr. Schiller, 1967) und das Werk Peter A. Blochs „Schiller und das französische klassische Drama“, 1968.

sind mitunter sogar sehr „realistisch“, augenblicksbezogen und individuell-eigennützig, kurz, menschlich auf jene Art, die eine gewisse Nachsicht fordert, deshalb aber nicht weniger wahr ist. So entsteht der Eindruck einer großen Fülle, eines unschätzbaren Reichtums. Und doch liegt dieser Reichtum keineswegs chaotisch vor uns: Realistisches wie Idealistisches sind, wie sich nachweisen läßt, harmonisch aufeinander bezogen. Weite und Tiefe verbinden sich.

Und solche Vorzüge sollten im Sprachlichen nicht verankert sein? Wir meinen im Gegenteil, daß sich eine genauere Untersuchung lohnt, sich gerade beim ›Wallenstein‹ lohnt, der auch in stilistischer Hinsicht am geglücktesten von allen Dramen Schillers erscheint. Versuchen wir, dem Geheimnis dieser Diktion auf die Spur zu kommen, einer Diktion, die einerseits von Anfang an zu fesseln vermag, andererseits aber kritischen Ansprüchen oft gar nicht zu genügen scheint — und wir werden schließlich feststellen, daß hier ein ungewöhnlicher — und zwar in jedem Sinne ungewöhnlicher — Kunstverstand, teils instinktiv, teils sicherlich auch höchst bewußt am Werke ist.

Bei diesem Vorhaben wird es nötig sein, äußerst behutsam vorzugehen. Es gilt, klassische Klischees der Schiller-Literatur (wie etwa die sekundäre Bedeutung der Charaktere) nach ihrer Verwirklichung in der Sprachform zu befragen. Es gilt, Selbsteutungen und ästhetische Forderungen Schillers, die von Interpreten des ›Wallenstein‹ nur zu gerne absolut gesetzt werden, zu überprüfen und die vorhandenen Widersprüche dabei nicht etwa zu ignorieren oder einzuebnen, sondern für ein tieferes Verständnis nutzbar zu machen. Vor allem aber gilt es, für den Tonfall, für die Bedeutungsnuancen der Sprache offen zu bleiben, also keinesfalls mit einer vorgefaßten Interpretation an das Werk heranzutreten und der Sprachform hauptsächlich bestätigende Einzelheiten zu entnehmen. Eine solche Art des Vorgehens ergäbe für die Stilanalyse nur zu leicht schiefe Ergebnisse⁵. Nur durchgängige Betrachtungen der einzelnen stilistischen Phänomene werden irrtümliche Behauptungen vermeiden helfen⁶. Wenn solche genauen Untersuchungen dann aber

⁵ Aus diesem Grunde ist z. B. das Sprachkapitel in Kurt Mays anregend-problematischem Schiller-Buch nicht an sich brauchbar (Die Sprachanalyse als Beitrag zur Sinnauslegung des ›Wallenstein‹; in „Friedrich Schiller. Idee und Wirklichkeit“, einem vornehmlich auf die Interpretation des ›Wallenstein‹ ausgerichteten Werk).

⁶ Anders als Kurt May betrachtet Friedr. K. Blocher nicht nur die Sprache ausgewählter Partien des ›Wallenstein‹, sondern — der Reihe nach — jeder einzelnen Szene. Auch er verfolgt aber kaum eine der stilbildenden Eigentümlichkeiten durch das ganze Werk hindurch, weshalb sein übergeordneter Gedanke (der notwendige Zusammenhang von epischer und dramatischer Ge-

zur Deutung einzelner Partien drängen und schließlich wie von selbst zur Teilnahme an der Diskussion um die Auslegung des ›Wallenstein‹ führen, dann braucht keine Zurückhaltung mehr geübt zu werden. Im Gegenteil: Solche Ergebnisse werden die gründliche Stilanalyse erst gänzlich rechtfertigen.

„Form“ und Sprache bei Schiller

Wenn die Forschung den sprachlichen Aspekt von Schillers Dramen weniger berücksichtigt hat, so wurde solch einer einseitigen Betrachtungsweise allerdings schon durch Schiller selbst der Weg gewiesen.

Zwar wird die Form vom reiferen Schiller eindeutig als die eigentliche Leistung der Kunst anerkannt, und im häufig besprochenen Begriffspaar Stoff-Form gewinnt — in der Philosophie wie in der Kunsttheorie — die Form immer wieder die Oberhand:

„Was bedeutet dein Werk?“ so fragt ihr den Bildner des Schönen; Frager, ihr habt nur die Magd, niemals die Göttin gesehn.⁷

oder wie es schon in der Matthison-Rezension von 1794 heißt:

„Es ist, wie man weiß, niemals der Stoff, sondern bloß die Behandelungsweise, was den Künstler und Dichter macht.“⁸

staltung) nicht mit tatsächlich schlüssigen Beweisen dargeboten werden kann. — Auf einige interessante Einzelbemerkungen werden wir später zurückkommen.

⁷ Tabulae votivae Nr. 96 (›Die Bedeutung‹); S. Schr., XI, S. 181; ähnlich auch Nr. 9 (›Mitteilung‹); ebd. S. 168.

⁸ NA XXII, S. 266. — Entsprechend wird sich Schiller dann für das Drama der klassischen Zeit bemüht zeigen, alles stoffliche Interesse auszuschalten, bestehe es nun in der Forderung nach Illusion, nach Rührung oder nach Moral. Und doch kann die Bedeutung des Stoffes als einer wesentlichen Komponente des Dramas natürlich nicht geleugnet werden, ja, es werden ihr dann sogar Zugeständnisse wie die bekannten Verse aus dem Prolog des ›Wallenstein‹ gemacht:

Denn nur der große Gegenstand

Vermag den Grund der Menschheit aufzuregen. (Prol. 57 f.)

Aufschlußreich ist in diesem Zusammenhang auch ein Brief an Körner, in dem Schiller berichtet, er „habe den seltenen Genuß gehabt“, Goethe, als er ihm einen Teil des ›Wallenstein‹ vorlas, „sehr lebhaft zu bewegen, und das“, fährt Schiller fort, „ist bei ihm nur durch die Güte der Form möglich, da er für das Pathetische des Stoffes nicht leicht empfänglich ist“, (15. 8. 1798) — ein indirektes Zugeständnis dessen, daß Schillers Werk der stofflichen Wirkungen schließlich doch nicht entbehrt; er weiß sie aber jetzt richtig einzuordnen und zu benutzen. (Vgl. hierzu Herbert Singer, Dem Fürsten Piccolomini; in: Euphorion 1959, bes. S. 285 ff.)

Diese Äußerungen scheinen den Formbegriff der heutigen Literaturwissenschaft genau zu umreißen. Doch in der dichterischen Werkstatt Schillers — besonders bei der Entstehung seiner Dramen — scheint dieser Formbegriff sehr eingeschränkt: Mit Schönheit der Form hat Schiller offenbar kaum die Schönheit der Sprache im Auge. Formgebung ist ihm nicht gleich Sprachgebung.

Es ist bekannt, welche überragende Rolle beim klassischen Schiller — ähnlich wie schon bei Aristoteles — die Komposition der dramatischen Fabel spielt, und zwar einer schlüssigen Fabel, deren unzählige Verzweigungen alle wieder zum Hauptgeschehen zurücklenken sollen. Form wird also dadurch gewonnen, daß der rohe Stoff des Lebens zum Kunstwerk durchgebildet wird; Form liegt für Schiller vor allem im Kompositionellen.

Nehmen wir die Entstehung des ›Wallenstein‹. Wieviel ist in Schillers Briefen vom „Plan“ die Rede! Die sprachliche Formgebung scheint dagegen kaum mehr zum Kunstwerk zu gehören, schreibt der Dichter doch z. B. an Wilhelm von Humboldt:

„... dann, hoffe ich, soll der Plan ziemlich zustande sein, und mit dem Plan ist auch die eigentliche poetische Arbeit vollendet.“⁹

Als was wäre dann aber die Sprachgebung anzusehen? Als eine bloße Routinearbeit? Ist sie eine noch verstandesmäßigere Angelegenheit als die rationale Durchdringung des Stoffes, das Hin- und Herwenden des Plans, der „nicht streng genug berechnet werden kann“¹⁰?

Über die Entstehung seiner Dichtungen gibt Schiller im Jahre 1792 einmal das aufschlußreiche Bekenntnis, daß ihn oft nur „ein bestimmter Drang nach Ergießung strebender Gefühle“ beherrsche, daß ihm „das Musikalische

⁹ 21. 3. 1796. Ähnlich schon im Brief vom 17. 3. 1794 an Körner. Ganz vereinzelt steht diesen Äußerungen eine spätere, anscheinend genau entgegengesetzte Bemerkung gegenüber:

„... aber freilich bleibt mir das Schwerste noch immer übrig, nämlich die Ausführung eines so schweren Planes, wie es der meinige ist.“ (7. 4. 1797 an Körner)

Doch ließe sich anzweifeln, ob Schiller hier wirklich schon an die Sprachgebung gedacht hat, tritt die sprachliche und versifikatorische Arbeit als solche in der Entstehungsgeschichte dieser Dichtung sonst doch kaum in den Vordergrund. Ein Gegenbeispiel hierzu wären die vielen brieflichen Äußerungen, die die Versbearbeitung der ›Iphigenie‹ begleiten (vgl. H. Gräf, Goethe über seine Dichtungen II/3, S. 176 ff.). — Auch Racine erklärte übrigens, die Arbeit an einem Stück sei für ihn beendet, wenn er den Plan fertig ausgearbeitet habe (so berichtet Bloch — auf S. 59 — über Racine, stellt selbst aber die Parallele zu Schiller nicht her).

¹⁰ An Körner, 12. 9. 1796.

eines Gedichts“ öfter zuerst „vor der Seele schweben“, eher als der Stoff also¹¹. Ähnliches stellt Schiller dann sogar fest, als er sich ernsthaft an das „Knochengebäude“ seines ›Wallenstein‹ macht:

„... die Empfindung ist zuerst ohne bestimmten und klaren Gegenstand . . . Eine gewisse musikalische Gemüthsstimmung geht vorher, und auf diese folgt bei mir erst die poetische Idee“. (an Goethe, 18. 3. 1796)

An diesen Zustand schließt sich dann die lange, sorgfältige Ausarbeitung des „Plans“ an. Doch ist sicher anzunehmen, daß eine solche „musikalische Gemüthsstimmung“ dann später bei der Ausarbeitung der einzelnen Szenen, vor allem der großen Monologe und Dialoge, wiederum zurückkehrt. Nun ist der Inhalt zwar im Wesentlichen durch den Plan festgelegt, und einzelnes mag bei der Ausarbeitung dieses Plans auch schon formuliert worden sein. Anhand der Dramenentwürfe läßt sich ja nachweisen, daß die Sprachgebung meist schon während der letzten Entwurfphase einsetzt, dann nämlich, wenn bei der ausführlichen Notierung der Fabel einzelne Sätze an den dramatischen Höhepunkten bereits in direkter Rede formuliert werden¹². Schiller selbst spricht sogar davon, daß Plan und Ausführung ineinander greifen, daß der Plan „bis auf einen gewissen Punkt nur durch die Ausführung reif werden“ könne¹³. Doch derartige Vorarbeiten sind nicht ein Hindernis, sondern eher die Voraussetzung dazu, daß der Verstand seine führende Rolle zu einem bestimmten Zeitpunkt an andere Kräfte abgibt oder sie doch mit ihnen teilt. Hier nämlich, in der Sprache, spüren wir dann wieder das unbewußt Dichterische, Lebensvolle, das wir bei Schiller gelegentlich etwas vermissen. Es umspielt die Leistungen des Verstandes, die, so wesentlich sie sein mögen, alleine noch kein Kunstwerk ausmachen.

Im Wirken dieser „musikalischen Gemüthsstimmung“ liegt zu einem großen Teil das Besondere von Schillers Stil. Darin liegt seine große Stärke, zugleich aber auch eine Gefahr: Im großen Schwung können sich stilistische Nachlässigkeiten und Ungenauigkeiten einschleichen, was jedoch im ›Wallenstein‹ verhältnismäßig viel weniger als sonst der Fall ist.

Bezeichnenderweise möchte Schiller, als er in „Naive und sentimentalische Dichtung“ über die Kunstkritiker spricht, „ästhetische Urteile“ nur ungern zulassen, „technische“ dagegen sehr wohl zulassen, „da der Dichter in seiner Begeisterung und der empfindliche Leser im Moment des Genusses das Einzelne gar leicht vernachlässigen“¹⁴.

¹¹ An Körner, 25. 5. 1792.

¹² Vgl. Wilhelm Spengler, Das Drama Schillers. Seine Genesis, S. 125 ff.

¹³ An Körner, 27. 12. 1796.

¹⁴ NA XX, S. 488 f.

Sicherlich dürfen wir dies als ein verstecktes Eingeständnis der eigenen Schwächen nehmen. Und obwohl sich Schiller über die romantische Forderung nach einem unbewußten Kunstschaffen von Herzen lustig machen und energisch dagegen Stellung nehmen kann¹⁵, obwohl Goethe später über ihn sagen wird, sein Talent sei „mehr desultorisch“¹⁶, möchten wir doch an unserer Behauptung festhalten, daß in die sprachliche Form seiner Dramen — im Gegensatz zur Architektur, der Form im Großen — etwas nicht rational Geschaffenes und deshalb auch nicht nur rational Erfassbares miteindringt.

Schillers theoretische Äußerungen über die Sprache

Wenn sich Schiller über die sprachliche Arbeit an seinen Dichtungen nur selten äußerte, so dachte er doch über die Sprache an sich verhältnismäßig viel nach und theoretisierte über ihre Aufgaben und Möglichkeiten im Leben wie in der Dichtung. Folgendes Material bietet sich hier dem Betrachter an:

1. eine Reflexion über die Sprache im ›Don Carlos‹, die zwar in die endgültige Fassung nicht aufgenommen ist, auf die sich Schiller aber mehrere Male in seinen Privatbriefen beruft, darüber hinaus einige andere Briefstellen (ca. 1785—1798);
2. die sogenannten ›Kalliasbriefe‹ (1793);
3. einige Äußerungen in den größeren philosophischen Abhandlungen (1793—1795);
4. die briefliche Auseinandersetzung mit Fichte über den Stil philosophischer Abhandlungen und der anschließend entstandene Aufsatz ›Über die notwendigen Grenzen beim Gebrauch schöner Formen‹ (1795);
5. die Distichen über die Sprache und ein paar Verse in anderen Gedichten (1795/96).

Hierbei handelt es sich um eine Vielfalt von Gedanken über das Wesen der Sprache, und Schillers Ansichten sind da nicht nur ganz verschiedenartig, sondern oft widersprechen sie sich sogar. Wir begegnen nämlich sowohl einer völlig unproblematischen Einstellung zur Sprache als auch einem eindrucksvoll formulierten Mißtrauen, einem Ungenügen an ihr. Es findet sich sowohl die einseitige Betonung dessen, was auszusagen ist, als auch die stärkere Betonung des Mediums der Darstellung, eben der

¹⁵ Vgl. an Goethe, 26. 7. 1800; differenzierter darüber am 27. 3. 1801.

¹⁶ Zu Eckermann, 18. 1. 1825.

Sprache. Wir sehen, wie Schiller die Sprache einerseits als reine Leistung des Dichters betrachtet, andererseits doch auch wieder den Anteil der bereits vorhandenen, schon geformten Sprache am Gelingen eines Kunstwerkes aufzeigt. Meist ist Unabhängigkeit von der Muttersprache eines Dichters impliziert — die üblichen Übersetzerskrupel und -probleme scheint Schiller ja auch nicht zu kennen¹⁷ —, und dann ist doch wieder davon die Rede, wie eine bestimmte Sprache Einfluß auf den Inhalt haben kann, und es wird eine Beziehung zwischen nationalem Stoff und nationaler Sprache festgestellt¹⁸.

Bei einer solchen Widersprüchlichkeit der Aussagen nimmt es kaum Wunder, daß die Sekundärliteratur Schillers Sprachauffassung sehr verschieden darstellt — je nachdem, welche seiner Ansichten nun vornehmlich ins Auge gefaßt wird; am häufigsten aber wird der vielschichtige Fragenkomplex auf Schillers „Sprachskepsis“ reduziert¹⁹, obwohl das Verhältnis dieses Dichters zur Sprache keineswegs nur skeptischer und problematischer Natur war. Versuchen wir, so gut es auf knappem Raum möglich ist, die einzelnen Tendenzen zu erfassen, zueinander in Beziehung zu setzen und in ihrer — meist relativen — Bedeutung zu bestimmen.

Da wäre zunächst eine grundsätzliche Unterscheidung zu treffen: Einerseits muß Schillers Einstellung zur Sprache als solcher betrachtet werden, zur Sprache, wie sie unabhängig vom Dichter besteht (1.), andererseits ist die Bedeutung, die Schiller der Sprache im vollendeten Kunstwerk zuerkennt, zu erfassen (2.).

¹⁷ Hierauf verweisen auch Melitta Gerhard (Schiller und die griechische Tragödie, 1919, S. 28) und E. Läubli (Schiller und das Barock, Diss. Basel 1952, S. 50).

¹⁸ Als Schiller im Jahr 1791 Körner von dem Plan zu einem epischen Gedicht schreibt, meint er: „Kein Schriftsteller wird in der Vorstellungsart seinem Vaterland entfliehen. Wäre es auch nur die Sprache, was ihn stempelt . . ., da . . . bei einem vaterländischen Stoffe Inhalt und Form schon in einer natürlichen Verwandtschaft stehen.“ (28. 11.) Kurz nach dieser Bemerkung wird auch zum ersten Mal der ›Wallenstein‹-Plan aufgegriffen. — Für die anderen Aspekte von Schillers Sprachauffassung Belege im folgenden.

¹⁹ So zum Beispiel Benno von Wiese (Fr. Schiller, Stuttgart, 1959, S. 436 ff.) oder Eduard Spranger (Schillers Geistesart . . ., Ak.-Abh. 1941, S. 11 ff.). Umfassender sieht das Problem Matthjis Jolles (Toter Buchstabe und lebendiger Geist. Schillers Stellung zur Sprache; in Dt. Beitr. zur geist. Überlief., 1961), richtet aber auf seine Weise auch alles etwas zu sehr auf ein einheitliches System aus. — Eine brauchbare Zusammenstellung einzelner Tatsachen und Äußerungen hinsichtlich Schillers Verhältnis zur Sprache, zu den Fremdsprachen, zur Mundart etc. gibt Herm. Michel im Aufsatz „Schillers Ansichten über die Sprache“ (Euphorion 12, 1905, S. 25—42).

1. Daß der Sprache als Ausdrucksmittel eine gewisse Bedingtheit, ja, Fragwürdigkeit zukommt, hat Schiller zweifellos erkannt: Fragwürdig erscheint sie ihm sowohl als Medium der persönlichen Verständigung und unzulänglich auch als Element, auf das der Dichter bei der Vermittlung seiner Vorstellungen angewiesen ist.

Diese Sprachskepsis Schillers hängt eng mit dem Problem des Verhältnisses von Individuellem und Allgemeinem zusammen — mit dem Hauptproblem der deutschen Klassik. Für den jüngeren Schiller allerdings steht das Individuelle eindeutig im Vordergrund, wobei er den Blick bezeichnenderweise auch noch nicht auf die Individualität und Mannigfaltigkeit der *Objekte* richtet, sondern ganz vom *Subjekt* her denkt. So konstatiert er eine Unzulänglichkeit der Worte zunächst nur, wenn es darum geht, daß ein Individuum sich selbst ganz mitteilen kann, wenn es um die Mitteilung seelischer Empfindungen geht; das ist der Fall in jenem — obzwar später gestrichenen — bekannten und vielzitierten Ausspruch Marquis Posas:

O schlimm, daß der Gedanke
 Erst in der Sprache todte Elemente
 Zerfallen muß, die Seele zum Gerippe
 Absterben muß, der Seele zu erscheinen;
 Den treuen Spiegel gib mir, Freund, der ganz
 Mein Herz empfängt und g a n z es widerscheint.²⁰

Und an diese Zeilen knüpfen in den folgenden Jahren auch verschiedene Briefstellen Schillers an²¹. Die gültigste Formulierung findet dieser Gedanke schließlich in dem Distichon ›Sprache‹ des Jahres 1796.

Auch der Exkurs über die Sprache in den sogenannten ›Kalliasbriefen‹ betrifft die Wiedergabe des Individuellen — was hier jedoch keineswegs nur auf seelische Empfindungen eingeschränkt wird. Schiller stellt fest, daß die „Allgemeinheit der Begriffe“ es erschwert, einen Gegenstand in seiner ganzen Eigen- und Einzigartigkeit erscheinen zu lassen: „Worte [sind] abstrakte Zeichen für Arten und Gattungen, niemals für Indivi-

²⁰ S. Schr. V/2, S. 453 (dort zitiert nach dem Brief an W. v. Humboldt vom 1. 2. 1796).

²¹ Mit leichten Abwandlungen auch an Körner 15. 4. 1786 und an Lotte von Lengefeld 24. 7. 1789 (ähnlich auch am 2. 10. 1790). — Allgemeiner formuliert taucht der Gedanke noch einmal im Jahre 1798 in einem Brief an Goethe auf (27. 2. 1798).

Schiller modernisiert sozusagen den alten Unsagbarkeitstopos: Unsagbar sind nun nicht mehr extreme Eigenschaften wie unermeßliche Größe, Herrlichkeit oder Furchtbarkeit, sondern dem sprachlichen Ausdruck entziehen sich Differenziertheit und Einmaligkeit individueller Erscheinungen.

duen“ . . . „Die Dichtkunst will Anschauungen, die Sprache gibt nur Begriffe.“ Diese „Tendenz der Sprache zum Allgemeinen“ soll dann durch die Kunst des Dichters, durch die individuelle Verwendung und Kombination der allgemeinen Wörter überwunden werden²².

Daß Schiller hier das Individuelle — und dabei nicht mehr nur das Persönliche — so wichtig erscheint, hängt zweifellos mit seinem selbstempfundenen Mangel an Lebensnähe, an Realität, zusammen. Man könnte annehmen, es sei dies bezeichnend für den Weg zu Goethe hin (die ›Kallias-Briefe‹ sind ja 1793 entstanden), und später, mit Goethe zusammen, setze dann das Streben nach Allgemeingültigkeit und Klassizität ein. So einfach liegen die Dinge aber nicht. Beide Strömungen laufen vielmehr eine zeitlang nebeneinander her und überlagern sich immer wieder auf neue Art und Weise²³, so zum Beispiel schon in ebenjenem ›Kallias-Brief‹, der von der Sprache handelt: Schiller definiert dort nämlich den „Stil“ — ähnlich wie Goethe — als „eine völlige Erhebung über das Zufällige zum Allgemeinen und Notwendigen“²⁴; dabei scheint er sich aber gar nicht zu vergegenwärtigen, daß diese Definition jener „Allgemeinheit“ der Sprache, die als Nachteil verzeichnet wird, widerspricht oder doch zumindest sehr sorgfältig dagegen abzugrenzen wäre. — Das stilistische Problem der Klassik — vor allem der Schillerschen Klassik — wird in dieser doppelten Beleuchtung, in der der Begriff „Allgemeinheit“ erscheinen kann, bereits angedeutet: Wie sind Allgemeinheit und Befreiung vom Zufälligen mit Anschaulichkeit und Sinnlichkeit der Darstellung zu vereinbaren?

Als Schiller dann zur Dichtung zurückkehrt, nimmt er offenbar an der „Tendenz der Sprache zum Allgemeinen“ wenig Anstoß mehr, ja, man könnte fast meinen, daß es dem nach Allgemeingültigkeit strebenden Dichter in gewissem Sinne sogar recht ist, daß der „Begriff“ im Gegensatz z. B. zur einfachsten Umrißlinie, die ein Künstler zeichnet — immer schon allgemein ist, da dies die universelle Gültigkeit der Aussagen unterstreichen wird. Matthijs Jolles macht allerdings geltend, daß die „Allgemeinheit der Begriffe“ und die „Allgemeinheit des Ideals“ etwas ganz Verschiedenes seien. Da Jolles jedoch nicht darauf eingeht, wie sich diese seine These in

²² An Körner, 28. 2. 1793 (Jonas III, S. 297 ff.; im Schiller-Körner-Briefwechsel fälschlich unter dem 20. 6. 1793).

²³ Vgl. Friedrich Meinecke, Schiller und der Individualitätsgedanke, Leipzig 1937 (= Wissenschaft und Zeitgeist, H. 8); wieder in: Fr. M.: Zur Theorie und Philosophie der Geschichte, Stuttg. 1959, S. 285—322.

²⁴ 28. 2. 1793 (Jonas III, S. 295).

der Dichtung Schillers verwirklicht, wird auch nicht klar, daß dort beides durchaus in Gefahr ist, zusammenzufallen²⁵.

Die Annahme, daß die Sprache für Schiller in der Praxis viel weniger zum echten Problem wird als die bekannten theoretischen Äußerungen nahelegen möchten, wird durch andere Äußerungen des Dichters selbst unterstützt — durch zum Teil mehr beiläufige, aber deshalb um so verlässlichere Bemerkungen. Erwähnen wir hier die — ausgerechnet! — an Wilhelm von Humboldt gerichtete Bemerkung:

„... aber den Anteil der Sprache an den Gedanken unterscheidet ein kritisches Auge leicht“ (26. 10. 1795),

oder folgende Zeilen aus dem Gedichtentwurf „Deutsche Größe“:

„Das köstliche Gut der deutschen Sprache, die alles ausdrückt, das Tiefste und das Flüchtigste, den Geist, die Seele, die voll Sinn ist...“²⁶ Aufschlußreich scheint uns in diesem Zusammenhang auch die „Votivtafel“ ›Der Dilettant‹ aus dem Jahre 1796 (Schiller selbst war damals ja erst vor kurzem wieder zur Dichtung zurückgekehrt):

Weil ein Vers dir gelingt in einer gebildeten Sprache,

Die für dich dichtet und denkt, glaubst du schon Dichter zu sein!

Wir schließen wohl nicht zu Unrecht, daß der Verfasser dieses Epigramms selbst das Gefühl eines Entgegenkommens der Sprache gekannt haben muß; damit hängt aber auch zusammen, daß Schiller — in diesem Punkte dem „Dilettanten“ ähnlich — gerne auf schon geprägte Wendungen zurückgreift — nicht in der Formulierung von Gedanken, wohl aber bei seinen Beschreibungen und in der Bildlichkeit²⁷.

Wenn Schiller realitätsbezogen anerkennt, was der Dichter von seiner Muttersprache, besonders von einer kultivierten, bereits durchgeformten Sprache empfangen kann, so ist er dabei doch weit entfernt, sie wie Herder zu verherrlichen und ihr selbst schöpferische Kräfte zuzuschreiben; für Schiller besitzt sie nicht wie für Hölderlin etwas Heiliges, Göttliches, auch nicht etwas Magisches wie bei Novalis; ebensowenig läßt er sich einfach

²⁵ Vgl. hierzu S. 246 f.

²⁶ S. Schr. XI, S. 412.

²⁷ Wie bei zahlreichen anderen Aspekten der Schiller-Forschung gibt es auch über Schillers Art des Schreibens die widersprüchlichsten Feststellungen: Marga Parzeller spricht von einer „fast selbstquälereischen Sorgfalt in der Sprachgebung“ (Die Sprache bei Schiller; in: Goethe, 1963, S. 300); P. A. Bloch dagegen behauptet: „Als Dramatiker mußte er kaum um den sprachlichen Ausdruck ringen“ (a.a.O., S. 103). — Tatsächlich herrscht der Eindruck der Leichtigkeit und Problemlosigkeit weitgehend vor; dies allgemeine Bild wird im folgenden aber natürlich noch zu differenzieren sein.

von der Sprache tragen wie die späteren Romantiker oder sich von ihr inspirieren wie Jean Paul²⁸; er versenkt sich auch nicht wie der junge Hofmannsthal in das „Wort, das andern Scheidemünze ist“, worin für den Dichter aber „eine Wahrheit mit der Klarheit leuchtenden Kristalls verborgen“ liegt²⁹. Kaum einmal knüpft er einen philosophischen Gedanken an irgendeine konkrete sprachliche Bemerkung an, zum Beispiel an die Interpretation einer Redewendung — er vertieft sich also nicht auf diese, vielen Philosophen eigentümliche Art in das Wesen der Sprache³⁰.

Schiller steht der Sprache einerseits mißtrauisch gegenüber, andererseits nimmt er ihre Leistungen ganz selbstverständlich an. Dennoch läßt sich ein durchgehender Zug feststellen: Das Auffallendste an seinem Umgang mit der Sprache ist das Bestreben, sie zu beherrschen — gleich, ob sie als entgegenkommend oder als Widerstand leistend empfunden wird. So wie Schiller mit herrscherlicher Gebärde den Stoff zu bezwingen und sein Publikum zu leiten bemüht ist, so gebietet er auch über die Sprache. Es wird noch zu zeigen sein, daß die Sprache für Schiller vornehmlich Stoff oder Werkzeug ist und nicht so sehr tragendes Element wie für die oben genannten anderen Dichter. „Selbsttätigkeit“³¹ ist auch hier die typisch Schillersche Haltung³².

2. Die Bedeutung, die Schiller der Sprache des Kunstwerks zuspricht, ist ähnlich schwankend wie seine Urteile über die Sprache an sich. Schon in den ›Kallias-Briefen‹ ist vom „Besiegen“ der Sprache die Rede, die „Natur des Mediums“ muß „vertilgt“ werden oder „untergehen“³³. Schiller unterstreicht zuerst den Widerstand des „Stoffes“ (womit hier also die Sprache gemeint ist) und hebt dann den künstlerischen Sieg über ihn hervor: der Gegenstand erscheint schließlich „frei“, d. h. völlig unbeeinträchtigt von der Eigenart der Sprache, die ja im Grunde nur ein „fremdes“ Element ist³⁴.

²⁸ Hierzu Fritz Strich, *Deutsche Klassik und Romantik oder Vollendung und Unendlichkeit*, 1924, S. 194 ff.

²⁹ Vgl. die frühen Gedichte ›Für mich‹ (1890) und ›Ghasel‹ (1891).

³⁰ Eine Ausnahme bildet hier eine Anmerkung zum 12. der ›Ästhetischen Briefe‹, die von Wendungen wie ‚außer sich sein‘, ‚in sich gehen‘ etc. handelt. (NA XX, S. 345).

³¹ W. v. Humboldt, an Schiller 16. 10. 1795 (Briefwechsel I, S. 180) und in der ›Vorerinnerung‹ (ebd., S. 9).

³² Vgl. M. Parzeller: Schiller „schafft weniger aus der Sprache als mit der Sprache“. (a.a.O., S. 300).

³³ 28. 2. 1793 (Jonas III, S. 294 ff.).

³⁴ Genauso wenig darf nach Schiller eine Marmorstatue an den Stein erinnern,

Dasselbe Moment wird wiederum in ›Naive und sentimentalische Dichtung‹ betont, wenn es heißt, daß das Genie sich einer Ausdrucksweise bediene, „wo das Zeichen ganz in dem Bezeichneten verschwindet, und wo die Sprache den Gedanken, den sie ausdrückt, noch gleichsam nackt läßt . . .“³⁵.

Man könnte einwerfen, Schiller gehe hier sicherlich von Überlegungen aus, die ihn im Augenblick als Verfasser von philosophischen Schriften beschäftigt haben müssen, und diese Prädominanz des Gedankens dürfe als nur sehr bedingt geltend angenommen werden. Aber an anderer, zentraler Stelle begegnet uns noch einmal dieselbe Ansicht, die nun ausdrücklich auf die Kunst ausgerichtet ist:

Und beharrlich ringend unterwerfe
Der Gedanke sich das Element.

heißt es in dem Gedicht ›Das Ideal und das Leben‹, und dies kann sowohl auf den bildenden Künstler wie auf den Dichter und sein Element, die Sprache, bezogen werden. Freilich muß „Gedanke“ hier etwas weiter gefaßt werden als vorher: nicht nur als denkerische, sondern auch als künstlerische Idee.

Wenn Schiller meist einseitig die Wirkung, die von der Idee ausgeht, betont und damit das völlige Zurücktreten des künstlerischen Mediums impliziert — der Sprache, die gegenüber dem Inhalt nichts zu gewinnen, sondern nur zu geben scheint —, so blickt er ein andermal doch tiefer in die tatsächlichen Zusammenhänge: er nimmt wahr, wie Aussage und Ausdruck in Wirklichkeit im Gleichgewicht zueinander stehen und die Sprache nicht „unterworfen“ wird oder „verschwindet“, sondern an der Wirkung eines Werkes mit ihrem ganzen Wesen beteiligt ist.

Dies geschieht in der bekannten Auseinandersetzung mit Fichte, das heißt, in den an Fichte gerichteten Briefen oder Briefkonzepten und in dem anschließend entstandenen Aufsatz ›Über die notwendigen Grenzen beim Gebrauch schöner Formen‹, worin die schönen Formen im Grunde genommen leidenschaftlich verteidigt werden.

In dem Zusammenstoß mit Fichte zu einer Besinnung auf das Besondere des eigenen Stils veranlaßt, wird es Schiller, der zwar in gewissem

aus dem sie gebildet ist, sie soll nur an den dargestellten biegsamen Körper denken lassen; und entsprechend darf kein Strich einer Zeichnung die Vorstellung von Feder oder Papier wachrufen (ebd., S. 294 f.) — der Begriff der Materialgerechtigkeit hätte in Schillers Ästhetik keinen Platz gefunden.

³⁵ NA XX, S. 426.

Sinne durchaus ein Gedankendichter ist³⁶, klar, daß es ihm letztlich auf viel mehr, als bloß auf den „glücklichen Ausdruck“ des Gedankens ankommt. Der Inhalt und die Forderungen des Inhalts treten in der Diskussion mit Fichte mehr und mehr in den Hintergrund; es geht Schiller hier im Grunde nur um die Darstellungsart, bei der ihm vor allem folgende drei Momente am Herzen liegen: Anschaulichkeit, das ästhetische Moment der „Freiheit“ und Einwirkung auf das Gemüt des Lesers.

³⁶ Schiller ist insofern Gedankendichter, als der „Stoff“ seiner Werke — besonders der Lyrik — eben meist Gedanken und nicht Stimmungen, Beschreibungen oder Ereignisse sind. Das bedeutet aber keineswegs, daß sein Dichten nur von Gedanken *ausgehen* und nichts weiter als die Vermittlung der Gedanken zum Ziel haben muß. Wie ein anderer Dichter in der Wahl seines Sujets schwanken mag, so kann es auch Schiller mit den seinen Gedichten zugrundeliegenden Gedanken ergehen (vgl. die Entstehung der ›Künstler‹ und das Selbstbekenntnis über die „musikalische Gemüthsstimmung“; dazu S. 6).

Bei manchen anderen Dichtern ist der Gedanke nicht bloß Stoff, sondern da herrscht er recht eigentlich über die Form, und zwar in der dichterischen Praxis, nicht nur wie bei Schiller gelegentlich in der Theorie. Das ist bei Kleist, dem leidenschaftlich mit Ideen Ringenden, der Fall, von dem das aufschlußreiche Bekenntnis stammt:

„Ich bemühe mich nach meinen besten Kräften, dem Ausdruck Klarheit, dem Versbau Bedeutung, dem Klang der Worte Anmut und Leben zu geben. Aber bloß, damit diese Dinge gar nicht, vielmehr allein der Gedanke, den sie einschließen, erscheine“ (›Brief eines Dichters an einen anderen‹),

und der schreibt:

„Wenn ich beim Dichten in meinen Busen fasse, meinen Gedanken ergreifen und mit Händen ohne weitere Zutat in die Deinigen legen könnte, so wäre, die Wahrheit zu gestehn, die ganze innere Forderung meiner Seele erfüllt“. (ebd.)

— Äußerung einer Sprachnot, ja Sprachverachtung, wie wir sie ähnlich von Schiller bereits kennen, die aber hier viel mehr aus dem Innersten des Sprechenden zu kommen scheint. (Freilich wäre es auch bei Kleist noch nötig zu differenzieren, und diese Aussprüche gegen den Aufsatz ›Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden‹ abzugrenzen. Vgl. hierzu Horst Turk, Dramensprache als gesprochene Sprache. Untersuchungen zu Kleists ›Penthesilea‹, Bonn ²1968, bes. S. 1 ff. und 35 ff.).

Außer bei Kleist wird auch bei Grillparzer deutlich, wie wenig Schiller doch in dem Sinne „Gedankendichter“ ist, daß ihm der Gedanke über die Form gehen würde. Bei Grillparzer gilt dies allerdings mehr für die dichterische Praxis als für die theoretischen Überlegungen, in denen sich, ähnlich wie bei Schiller, recht widersprüchliche Aussagen finden.

Zu Schillers Gedankendichtertum vgl. auch Martin Dyck, Die Gedichte Schillers, 1967, S. 15.

An jener Stelle der Abhandlung ›Über die notwendigen Grenzen . . .‹, wo man an dem besonders energischen, gleichsam keinen Widerspruch duldenden Tonfall ahnt, wie stark der Verfasser persönlich engagiert ist, sagt Schiller ganz deutlich, daß der „schöne Schriftsteller“ ebenso für die Phantasie wie für den Verstand seiner Leser schreibe³⁷. Die schöne Darstellungsart soll aber nicht nur „sinnlich“, sondern auch „frei“ sein³⁸, d. h. sie soll von Rücksichten auf Forderungen des Verstandes unabhängig erscheinen und so in ihrer in sich selbst ruhenden Schönheit das ästhetische Empfinden des Lesers ansprechen. Die Konzepte des Briefes an Fichte schließlich sprechen von der nicht weniger wichtigen persönlichen Komponente der schönen Schreibart: „Ich will . . . nicht bloß meine Gedanken dem andern deutlich machen, sondern ihm zugleich meine ganze Seele übergeben, und auf seine sinnlichen Kräfte wie auf seine geistigen wirken.“³⁹ Dies alles sind vorwiegend stilistische Aspekte: Anschaulichkeit der Ideen, die ästhetische Freiheit der Darstellung und die Vermittlung persönlicher Gefühle (Begeisterung zum Beispiel), wo anders können sie sich besser ausdrücken als im Stil, in der Sprache⁴⁰?

Auch in diesem Fall dürfen wir die aufgestellten Grundsätze ohne weiteres auf Schillers Auffassung vom Stil dichterischer Werke beziehen, — zumal ja so eindrücklich zu spüren ist, wie er seine eigene Art, mit der

³⁷ NA XXII, S. 8 ff.

³⁸ Ebd., S. 8.

³⁹ 1. Entwurf vom 3. 8. 1797 (Jonas IV, S. 221; vgl. auch ebd. S. 226 ff.).

⁴⁰ Es sei darauf aufmerksam gemacht, daß in all diesen Äußerungen von einem Vorbehalt gegen die Sprache kaum etwas zu spüren ist: Schiller hält hier den gelungenen Ausdruck für durchaus möglich. „Gegenstände“ (s. ›Kallias-Brief‹), „Gedanken“ (›Naive und sent. Dichtung‹) und auch „Gefühle“ (der genannte Briefentwurf spricht sogar von der „Seele“) können offenbar doch den ihnen angemessenen Ausdruck finden. — Bei „Seele“ ist jetzt jedoch nicht an persönliche Empfindungen gedacht, von denen im ›Don Carlos‹ oder in den erwähnten Briefen die Rede war, sondern hier handelt es sich offensichtlich um des Schriftstellers innere Einstellung zu objektiv zu erfassenden Ideen (als Beispiel ließe sich denken, daß er die Idee der Erhabenheit vor Augen bringen und zugleich seine Begeisterung dafür vermitteln möchte). Man könnte folgern, daß die Individualität, die ganz im Subjektiven eingeschlossen bleibt, ihre „Seele“ nicht mitteilen kann, wohl aber diejenige, die ihre Gefühle auf Objektives richtet. In diesem Sinne ist ja auch der klassische Schiller von der Bedeutung, die der Individualität des Künstlers zukommt, zutiefst überzeugt; vgl. die Briefentwürfe an Fichte (1. Konzept vom 3. 8. und 3. Konzept vom 4. 8. 1795), an Garve (25. 1. 1795), aber auch schon die Bürger-Rezension (NA XXII, S. 246) und den 9. der ›Ästhetischen Briefe‹ (NA XX, S. 323).

Sprache umzugehen, rechtfertigt. Stets sind ihm die Anschaulichkeit der Darstellung und der Schein der Freiheit (der sich als Schönheit, oft sogar als eine gewisse Pracht der Sprache auswirken kann) wichtig, und auch die Vermittlung der persönlichen Begeisterung und zugleich das Spiel auf der „schwanken Leiter der Gefühle“⁴¹ des Lesers oder Hörers sind ihm ein wesentliches Anliegen.

Hat Schiller die Rolle der Sprache im Kunstwerk auch nie so klar formuliert wie zum Beispiel Wilhelm von Humboldt, der die Poesie schlechthin als „Kunst durch Sprache“ bezeichnet⁴², so weist sein Aufsatz ›Über die notwendigen Grenzen . . .‹ — trotz der schmalspurigen Themenstellung seine gründlichste Betrachtung dieses Problems — doch auf eine keineswegs untergeordnete Bedeutung der „Schreibart“ hin. Unmittelbar daneben, wie wir sahen, stehen jedoch jene für Schiller so aufschlußreichen Formulierungen vom „Vertilgen“ und „Besiegen“ der Sprache. Aber gerade diese doppelte Betrachtungsweise ist typisch für Schiller: Ähnlich schwankt er ja auch in seiner Philosophie immer wieder von einer Absolutsetzung des Harmonisch-Schönen zum Erhabenen hinüber, bei dem ein Widerstand zu bezwingen ist und somit alles auf die Leistung der Person ankommt. Wie der inhaltliche „Stoff“ muß auch die Sprache durchgeformt und gleichsam bezwungen werden, und über dieser Idee des Kämpfens und Besiegens ist Schiller dann geneigt zu übersehen, welch bedeutenden künstlerischen Faktor diese „besiegte“ Sprache im vollendeten Kunstwerk darstellt, daß sie in Wirklichkeit keinesfalls „verschwindet“.

Vernachlässigt wird die künstlerische Bedeutung der Sprache zwar in manchen der theoretischen Äußerungen, die aber mit den Jahren 1795/96 weitgehend ein Ende finden. Daß in Schillers Dichtung — und besonders im ›Wallenstein‹ — die Sprache der dramatischen Komposition als „Form“ im Großen durchaus die Waage hält, wird nun in dieser Arbeit zu zeigen sein. Dabei sollen auch die Themen, die Schiller in der Theorie

⁴¹ So heißt es in dem Gedicht ›Die Macht des Gesanges‹ von 1795.

⁴² Humboldt führt dies aus: „Sie soll den Widerspruch, worin die Kunst, welche nur in der Einbildungskraft lebt und nichts als Individuen will, mit der Sprache steht, die bloß für den Verstand da ist und alles in allgemeine Begriffe verwandelt, — diesen Widerspruch soll sie . . . vereinigen, daß aus beidem ein E t w a s werde, was mehr sey, als jedes einzeln für sich war.“ (Ästhetische Versuche über Goethes ›Hermann und Dorothea‹, Abschn. XIX; in: Ges. Schriften, 1. Abt., Bd. 2, Berlin 1904, S. 158). Diese Vereinigung zu etwas Drittem, Höherem ist an sich aber ganz Schillersch gedacht.

so sehr beschäftigten, im Auge behalten und in ihrer dichterischen Verwirklichung beobachtet werden, so vor allem die Allgemeinheit oder Allgemeingültigkeit und das schriftstellerische Ideal einer ausgeglichenen Wirkung auf die Verstandes- und Gemütskräfte des Lesers.

DER VERS

I. Von der Prosa zum Vers

Die Sprache des ›Wallenstein‹ strömt nicht völlig frei dahin, sondern ist vom Dichter in das Gefüge des Verses eingepaßt — des Knittelverses im ›Lager‹, des Blankverses in den beiden anderen Teilen der Trilogie. Als der elementarste Faktor, der die Sprache bestimmt, verdient er vor allen anderen unsere Betrachtung.

Über Einzelheiten der Sprachgebung wie des Versbaus scheint Schiller zwar nicht allzuviel nachzudenken; dafür zeugen aber die während der Arbeit am ›Wallenstein‹ entstandenen Briefe von eingehenden Reflexionen über die *grundsätzliche* Frage, ob die Prosa- oder die Versform für dies Drama geeigneter sei — in diesem Punkt bestätigt sich also wieder Goethes Ausspruch, daß Schiller über jedes, was er tat, reflektieren mußte¹.

Ob Prosa oder Vers, das war damals tatsächlich eine schwierige Entscheidung. Im Rückblick mag es zwar nicht mehr ohne weiteres so erscheinen, wissen wir doch, daß große Teile des ›Faust‹ und an bedeutenden Blankversdramen bereits Lessings ›Nathan‹, ›Iphigenie‹, ›Tasso‹ und ja auch der ›Don Carlos‹ existierten. Aber gerade diese wurden nicht aufgeführt²; dafür beherrschten seichte bürgerliche Rührstücke die Bühne, und alle diese Stücke waren selbstverständlich in Prosa geschrieben. So waren die Schauspieler auch nichts anderes mehr gewohnt, als Prosa zu sprechen, denn nachdem die Epoche der „französischen Unnatur“ des Theaterstils mit ihrem „gespreizten Wesen“ und „bombastischen Ton“³ überwunden war, hatten die Reformatoren der Bühne — besonders Ekhof,

¹ Zu Eckermann, 14. 11. 1823.

² Als Ausnahme wäre zu verzeichnen, daß der ›Nathan‹ 1783 in Berlin aufgeführt wurde (die zweite Inszenierung erfolgte dann erst 1802 in Weimar), und daß der ›Don Carlos‹ 1792 unter Goethes Regie schon einmal auf die Bühne gebracht wurde, offenbar jedoch nicht mit dem gewünschten Erfolg (vgl. Ed. Genast, Aus dem Tagebuch eines alten Schauspielers, Bd. 1, S. 89).

³ Ebd., S. 83 ff.

aber auch Iffland und Schröder — den Theaterstil so zum „Natürlichen“ hin beeinflusst, daß dagegen aufzutreten fast erfolglos war⁴.

Die Schauspieler waren weder gewillt, Verse zu sprechen, noch vermochten sie, es angemessen zu tun; davon ist in den Briefen der Klassiker oft genug in verzweifelmtem Ton die Rede⁵. Als Schiller den ›Wallenstein‹ vornahm, sah er sich somit einer Theaterwelt und einem Publikum gegenüber, die beide wenig bereit waren, einen neuen Stil auf der Bühne zu akzeptieren⁶.

Während der Arbeit am ›Don Carlos‹, der zunächst — wie die drei ersten Dramen — ein Prosastück werden sollte, hatte Schiller die Fühlung mit dem Theater immer mehr verloren⁷. Als es dann doch zu einer Aufführung dieses „dramatischen Gedichts“ kommen sollte, schrieb der Autor an Schröder: „Mir graut vor der schrecklichen Mißhandlung auf unseren

⁴ Klagen darüber noch in den Briefen an Körner vom 23. 9. und 5. 10. 1801. — Freilich hinderte dies nicht, daß Goethe wie Schiller die großen Verdienste Ifflands anerkannten, ist doch sogar im Prolog zum ›Wallenstein‹, wenn auch sein Name nicht ausdrücklich genannt wird, lobend von ihm die Rede (Vers 15 ff.). Im einzelnen hierzu: Eberh. Stock, Schillers Verhältnis zur gesprochenen Sprache, 1966, S. 109 ff.

⁵ So hatte auch Goethe Schwierigkeiten, als unter seiner Leitung in Weimar dann doch Versdramen einstudiert wurden; Goethes — der Nachwelt meist übertrieben scheinende — Forderungen nach einem gehobenen Stil der Darstellung und einer feierlich abgemessenen Deklamation sind zum Teil wohl als Reaktion auf den Widerstand von seiten der Schauspieler zu erklären. (So Genast, Bd. 1, S. 89 f. — Vgl. auch Petersen, Schiller und die Bühne, 1904, S. 422). Eberhard Stock macht darüberhinaus darauf aufmerksam, daß Goethe sich im Jahre 1803, als diese seine Regeln von den Schauspielschülern Vohs und Wolff aufnotiert wurden, noch keineswegs eindeutig auf ein wirklichkeitsfernes, feierliches Zelebrieren des Verses festgelegt hatte: Dies machen die neugefundenen Aufzeichnungen von Wolff deutlich, der gegenüber Vohs noch mehr das natürlich sinngemäße Sprechen betont. Vohsens Notizen deuten bereits mehr auf das Extrem des Weimarer Theaterstils hin, das Goethe im wesentlichen erst nach Schillers Tod verwirklichte, und eben diese Notizen hatten vorgelegen, als Eckermann im Jahre 1824 unter Goethes Anleitung die ›Regeln für Schauspieler‹ zusammenstellte (Stock, a.a.O., S. 122 f.).

⁶ Unterstützt wurden diese beiden Parteien von Joh. Jak. Engel, der — selbst Verfasser von moralisierenden Rührstücken — als Theoretiker von nicht geringem Einfluß gegen die Verwendung des Verses auf der Bühne auftrat.

⁷ Die Wahl des Verses mag aber dennoch ein Theatermann mitbeeinflusst haben: Der Mannheimer Intendant von Dalberg war Versdramen keineswegs abgeneigt, er bearbeitete selbst französische Stücke und brachte sie zur Aufführung. (Vgl. Friedr. Zarncke, Über den fünf-füßigen Jambus mit besonderer Berücksichtigung seiner Behandlung durch Lessing, Schiller und Goethe, 1865, S. 48).

Bühnen“⁸, und es ist bezeichnend für Schillers Bereitschaft, der Realität nachzugeben und den Publikumserfolg zu sichern⁹, daß er selbst eine trockene Prosafassung seines ›Don Carlos‹ herstellte¹⁰.

Der ›Wallenstein‹ wird nun gleich in Hinblick auf das Theater in Angriff genommen, und so meint Schiller von Anfang an, Rücksicht nehmen und in Prosa schreiben zu müssen. Wer sich jedoch Schillers Sinn für das Pathetische, dessen „Puls“, wie Werner Keller sagt, der Rhythmus ist¹¹, und seine dichterische Entwicklung von den ›Räubern‹ bis zum Versdrama des ›Don Carlos‹ vor Augen hält¹², dem müßte freilich der sofortige Griff nach dem Vers viel sinnvoller erscheinen.

Aber diese dichterische Entwicklung Schillers war ja durch die künstlerische Krise während des „Intervalls“¹³ unterbrochen worden, so daß nun nicht nur äußere, sondern auch ganz entscheidende innere Gründe die Prosa nahelegen.

Für Schiller, der sich fast ein Jahrzehnt lang um die geistige Aneignung der Realität bemüht hatte und dem es dann gelungen war, ihre Bedeutung (für den Menschen im allgemeinen und für den Künstler im besonderen) zu bestimmen und sie in ein philosophisches System einzuordnen — für Schiller scheint nun bei seinem dichterischen Neuanfang wieder alles auseinanderzubrechen. Er macht es sich keineswegs leicht, den Stoff „durch die Form zu besiegen“, sondern bemüht sich sehr um diesen Stoff, ganz unten, ganz von vorn beginnt Schiller sozusagen¹⁴. Das Zurückfinden zu

⁸ 10. 10. 1786.

⁹ Nachgiebig in dieser Hinsicht war Schiller allerdings nur mit dem vollendeten dichterischen Produkt, das dadurch ja nur vorübergehend angetastet wurde. (Vgl. hierzu auch Herbert Singer, a.a.O., S. 286, und S. 279 f. dieser Arbeit.)

¹⁰ Daß aber ein Kritiker, der nicht wußte, wer diese Umarbeitung vorgenommen hatte, entrüstet darüber war, wie man sich dergleichen mit Schillers Versen erlauben könne, scheint uns ein tröstliches Zeichen für das richtige künstlerische Empfinden wenigstens mancher Zeitgenossen Schillers. Nach J. Petersen, a.a.O., S. 123.

¹¹ Das Pathos in Schillers Jugendlyrik, S. 123.

¹² Gerh. Storz stellt sogar schon für die ›Räuber‹ eine Affinität zur rhythmischen Gliederung der Rede fest (Der Dichter Fr. Schiller, S. 39). In ›Kabale und Liebe‹ ist die Tendenz zum Vers dann gelegentlich noch auffällender.

¹³ So nennt Ed. Spranger die poetisch unproduktive Zeit zwischen dem ›Don Carlos‹ und der Rückkehr zur Dichtung im Jahre 1795 (Schillers Geistesart . . ., S. 19).

¹⁴ Vgl. an Körner 21. 11. 1796: „... ich kann diesem Gegenstand schlechterdings nicht anders beykommen als durch das genaue Studium der Zeitgeschichte . . .“ — Der Widerstand des Stoffes wirkt dabei letztlich sogar fördernd (vgl.

der in der Theorie bereits postulierten Synthese auf dem empirischen Wege des dichterischen Schaffens — das ist die lange Strecke, die Schiller mit seiner Bemühung um den ›Wallenstein‹ zurücklegt. Welche entscheidende Rolle der Vers hierbei spielt, wird noch deutlich zutage treten¹⁵.

Weil das Wirkliche nun auf eine ganz neue Weise ernst genommen wird, sieht sich Schiller also auch durch die Rücksicht auf den Stoff zur Prosa genötigt¹⁶. Wilhelm von Humboldt bestärkte ihn in diesem Vorsatz, da er sich Verse für dieses Thema schlechterdings nicht vorstellen konnte¹⁷, und Körner, der an sich mehr zu Jamben riet, meinte zu dem Problem der Entsprechung von Stoff und Form:

„Es fragt sich, ob Szenen vorkommen, die schlechterdings in Jamben nicht gesagt werden können.“ (an Schiller, 15. 12. 1796)

Aus ähnlichen Überlegungen heraus wird sicherlich auch Schiller weiterhin an der Prosaform festgehalten haben, zumal er seit Anfang 1797 weiß, wie er die Armee, von der er geglaubt hatte, sie „nicht vors Auge bringen zu können“¹⁸, darstellen wird: in den Lagerszenen nämlich, die wohl ursprünglich so wie die Volksszenen im ›Egmont‹ in das Stück hineingenommen werden sollten.

Und doch setzt sich schließlich die Versform durch: Nach der Abtrennung des ›Lagers‹ vom eigentlichen Drama und der Wahl des Knittelverses für dieses Vorspiel kann, ja, *muß* im Grunde die Entscheidung zugunsten des Blankverses fallen, denn hiermit hat sich der Dichter, wie Körner sagt, nun „für die Jamben selbst bestimmt“¹⁹. Allerdings sah Schiller das offenbar nicht so schnell ein wie sein Briefpartner. Wir besitzen das Zeugnis eines gemeinsamen Bekannten von Körner und Schiller, dem im September 1797 Teile des ›Wallenstein‹ vorgelesen wurden; dieser

W. v. Humboldts vorsichtige Kritik an der ›Braut von Messina‹ mit dem Hinweis auf den ›Wallenstein‹ und die ›Jungfrau‹; an Schiller 22. 10. 1803).

¹⁵ Zur Rechtfertigung für das Folgende sei bemerkt, daß in den bereits zahlreichen Darstellungen dieses Weges zum Vers und seines Einflusses auf das Drama selbst die einzelnen Phasen, die hier eine um die andere verfolgt werden sollen, leider meist etwas ineinanderfließen, so daß die Folgerichtigkeit dieser bedeutenden Entwicklung nicht gänzlich erhellt wird. — Die Materialien hierfür bietet neuerdings vollständig und übersichtlich der von Bodo Lecke herausgegebene Band ›Friedrich Schiller II‹ der Reihe ›Dichter über ihre Dichtungen‹ (München 1970).

¹⁶ Schiller an Goethe, 16. 12. 1796.

¹⁷ An Schiller, 26. 3. 1796.

¹⁸ An Körner, 28. 11. 1796.

¹⁹ An Schiller, 25. 6. 1797.

berichtet von Schillers Idee, von dem damals noch nicht zur Trilogie bestimmten Drama vier Akte in Prosa, den fünften Akt aber in Jamben zu schreiben²⁰. Erst im November desselben Jahres wird dann der endgültige Entschluß gefaßt:

„Es ist nun entschieden, daß ich ihn in Jamben mache; ich begreife kaum, wie ich es je anders habe wollen können...“ (an Körner, 20. 11. 1797)

Was hat nun Schiller entgegen allen Rücksichten auf den herrschenden Theatergeschmack letztlich doch für den Vers bestimmt? Warum bedeutet ihm jetzt auch die Rücksicht auf den Stoff des geplanten Dramas nichts mehr? Wir greifen noch einmal etwas zurück.

Zunächst hatte Schiller im Inhalt seines Stücks keine wesentlichen Abweichungen von der Wirklichkeit beabsichtigt. Lediglich die „kunstreiche Führung der Handlung“²¹, worauf er bald sein Hauptaugenmerk richtete, hätte wahrscheinlich Opfer an historischer Tatsachentreue verlangt. Doch seine Einstellung ändert sich mit Beginn des Jahres 1797, denn bei der erneuten Lektüre antiker Dichtung lernt Schiller die Darstellungsart der Griechen bewundern, die sich nicht mit „Zufälligkeiten und Nebendingen“ abgeben, und so kommt er zur bedeutsamen Unterscheidung von bloßer „Wirklichkeit“ und „tiefligender Wahrheit, worin doch eigentlich alles Poetische liegt“²². Diese Wahrheit wird im Kunstwerk in der „idealischen“ Behandlung des Wirklichen sichtbar, im „Ideal“, was allerdings mit Veredlung oder Emporläuterung nichts zu tun hat²³. Der zu solcher Bedeutung erhobenen Vorstellung der Wahrheit — als Ausklammerung alles Unwesentlichen, als Reduktion auf das Typische verstanden — muß sich nun alles übrige unterordnen: Nicht nur der Begriff des „Ideals“ geht also in ihn ein, sondern wenig später meint Schiller sogar, daß es nötig sei, „den Begriff und selbst das Wort Schönheit [hier von Schiller ganz offensichtlich inhaltlich aufgefaßt] ... aus dem Umlauf zu bringen und, wie billig, die Wahrheit in ihrem vollständigsten Sinn an seine Stelle zu setzen“²⁴.

Anhand solcher Äußerungen über allgemeine künstlerische Fragen, die ihn im Zusammenhang mit dem konzipierten Drama beschäftigen, läßt sich Schillers allmählicher Vorstoß in die zentrale Idee der Klassik, die Idee des Wahren und Allgemeingültigen, genau verfolgen. Ein wesentlicher Unter-

²⁰ NA XLII, S. 237.

²¹ An Körner, 28. 11. 1796.

²² An Goethe, 4. 4. 1797.

²³ Vgl. hierzu S. 216 ff.

²⁴ An Goethe, 7. 7. 1797.

schied zu Goethe ist hier jedoch festzuhalten: Wahrheit und Allgemeingültigkeit sind für Schiller nicht — oder besser, *noch* nicht — dasselbe. Die „Wahrheit“, nach der Schiller strebt, ist etwas anderes als die „wahren ächten Menschenproportionen“, die Goethe in ›Hermann und Dorothea‹ sichtbar zu machen sucht²⁵. „Wahr“ kann für Schiller ganz Verschiedenartiges sein, sofern es nur vom Zufälligen befreit ist — ein Realist wie ein Idealist also. Goethe als Epiker aber geht es nicht so sehr um sich widersprechende Charaktere und außergewöhnliche Handlungen, als um das Allgemein-Menschliche, Sich-immer-Wiederholende in den Gestalten und Situationen seines Gedichts. Für Goethe kann deshalb im Grunde nur *Eines* „wahr“ und „echt“ sein; und dieses Eine, dürfen wir weiter folgern, ist nicht nur „wahr“, sondern zugleich auch schön, und zwar schön in jenem Sinn des Wortes, den Schiller am liebsten ausmerzen und durch seinen Begriff der Wahrheit ersetzen wollte. In Goethes einheitlichem Weltbild jedoch ist Schönheit des Inhalts (und somit eine Faszination durch die Anschauungen, die die Dichtung hervorruft) keineswegs abzulehnen; sie ist dasselbe wie Wahrheit und Allgemeingültigkeit, sie ist zugleich etwas Geistiges und etwas Stoffliches; so verstellt sie auch nicht wie bei Schiller den Blick auf höhere ästhetische oder auch ethische Werte.

Der Dramatiker Schiller kann zu dieser Einheit von Wahrheit, Allgemeingültigkeit und Schönheit, scheint es, nicht gelangen. Schönheit besteht vor ihm nur als Schönheit der Form, und „Wahrheit“ umfaßt nicht wie bei Goethe die gesamte Menschheit, sondern nur bestimmte Typen. Sollte echte Klassik also nur in einem Epos von der Art ›Hermann und Dorothea‹ möglich sein, oder wird sich — wenn vielleicht auch in etwas anderem Sinne als bei Goethe — noch eine Vereinigung ergeben? Mit dieser Frage kehren wir nun zu unserem Thema, zu Schillers Wahl der gebundenen Rede für den ›Wallenstein‹ zurück.

Als Vorbilder für den ›Wallenstein‹ nennt Schiller neben Sophokles und Shakespeare vor allem das Epos ›Hermann und Dorothea‹, mit dem ihn Goethe überrascht; und an Goethes Gedicht wird ihm auch bewußt, daß die gebundene Rede die „reinste Form“ ist; in ihr, bemerkt er, kann nichts „verloren gehen“²⁶.

Wir merken auf: Nichts verloren gehen zu lassen — gerade dies muß ja Schiller bei seiner Darstellung der „Wahrheit“ am Herzen liegen, denn wo nichts mehr zufällig ist, darf auch keine Einzelheit unbeachtet unter-

²⁵ Goethe an Heinrich Meyer, 28. 4. 1797.

²⁶ An Goethe, 20. 10. 1797.

gehen. Diese Sicherheit scheint ihm nun gerade in der gebundenen Rede gewährleistet, die doch auch demjenigen, was sonst nebensächlich erscheinen könnte, durch die Versform eine gewisse Bedeutung zukommen läßt²⁷.

Tief beeindruckt von der Schönheit der Goetheschen Hexameter, muß Schiller auch bewußt geworden sein, daß Schönheit, die seiner Definition nach ja in der Art der Behandlung liegt, nur schwerlich auf den Vers verzichten können wird. So kommen Schiller und Goethe jetzt überein, daß eigentlich „alles Poetische rhythmisch behandelt werden sollte“²⁸.

Damit haben wir die künstlerischen Ansichten umrissen, zu denen Schiller im November 1797 allmählich gelangt war und die seinen Entschluß für den Vers bestimmten. Halten wir fest: Wahrheit (als das vom Nebensächlichen befreite Wirkliche) soll dargestellt werden. Diese Wahrheit ist nicht etwas dem Inhalt nach Schönes. Schönheit nämlich — wenn der Begriff überhaupt geduldet wird — besteht einzig in der „Art der Behandlung“. Schönheit wie Wahrheit aber verlangen zu ihrer vollständigen künstlerischen Verwirklichung nach dem Vers. — Doch Schillers Ansichten über das Verhältnis von Stoff und Form, von Wahrheit und Schönheit sind hiermit noch nicht endgültig festgelegt. Es bringt jetzt nämlich gerade der Vers selbst entscheidend Neues in den ›Wallenstein‹ hinein.

In dem aufschlußreichen an Goethe gerichteten Brief vom 24. Nov. 1797 bemerkt Schiller beinahe verwundert, „wie genau in der Poesie Stoff und Form, selbst äußere [!], zusammenhängen“; Schiller befindet sich jetzt „unter einer ganz anderen Gerichtsbarkeit als vorher“, denn der bloße Vers verlangt, daß „mehrere [der] Motive poetischer werden“. Schönheit der Form läßt sich also doch nicht ganz vom Inhaltlichen isolieren. Und so beginnt Schiller nun von dem bisherigen Begriff der „Wahrheit“ etwas abzurücken.

Es kommt aber noch das Entscheidende hinzu, daß der Rhythmus, „indem er alle Charactere und Situationen nach Einem Gesetz behandelt, und sie, trotz ihres Unterschiedes, in Einer Form ausführt, er dadurch den Dichter und seinen Leser nöthiget, von allem noch so characteristisch verschiedenen etwas Allgemeines, rein menschliches zu verlangen“²⁹. Dieses Allgemein-Menschliche ist nun nicht mehr jene „Wahrheit“, die nach der Abstraktion des Zufälligen vom Individuum übrigbleibt, es ist offenbar

²⁷ Zugleich wird durch die Versform eine gewisse Auswahl getroffen, „denn das Plate kommt nirgends so ins Licht, als wenn es in gebundener Schreibart ausgesprochen wird“ (Schiller an Goethe, 24. 11. 1797). Dazu S. 250 ff.

²⁸ Goethe an Schiller, 25. 11. 1797.

²⁹ An Goethe, 24. 11. 1797.

die *Summe* jenes aufs Typenmäßige reduzierten Menschentums gemeint; und so spricht Schiller dann auch einmal davon, „daß alle poetischen Personen symbolische Wesen sind, daß sie, als poetische Gestalten immer das allgemeine der Menschheit darzustellen und auszusprechen haben“³⁰.

Mit dieser Feststellung möchte Schiller zugleich die Largiloquenz seiner Gestalten rechtfertigen. Schon bald nach der Übernahme der Jamben hatte er nämlich festgestellt, daß ihn die Verse zu einer gewissen epischen Breite nötigen. Ungefähr zur gleichen Zeit spricht er sich Goethe gegenüber plötzlich für eine leichte Vermischung der Gattungen aus. Eine gewisse Dosis des Dramatischen im Epos und umgekehrt sei nicht unbedingt zu verwerfen. Sollte sich Schiller darüber klar geworden sein, daß das Dramatische in seiner reinsten Ausprägung eigentlich dem Wesen des Klassischen widerspricht³¹? Über einen anderen für ihn entscheidenden Vorzug dieser Breite, den er nun ganz deutlich erkennt, schreibt er an Goethe: sie entricke, und dadurch verschaffe sie dem Zuschauer Freiheit gegenüber dem Stoff; was sonst zu „realistisch“, zu „hart“ wäre, werde auf diese Weise erträglicher³².

Eine gewisse klassische Ruhe in der Bewegung, sowie die ebenfalls zum Klassischen gehörende Allgemeinverbindlichkeit werden Schiller also erst durch den Vers nahegelegt; und ebenso ist es der Vers, der ihm eine größere Schönheit der Motive wie auch der von seinen Personen ausgesprochenen Gedanken abverlangt. Der Inhalt vermag sich wieder gegenüber der Form zu behaupten. Dabei wird allerdings nicht, wie Schillers Äußerungen vielleicht glauben machen könnten, eine vom Drama her gesehen unmotivierte Schönheit lediglich äußerlich aufgesetzt. Die Sprachform greift in diesem Sinne ja ins Gefüge des Dramas ein: Situationen werden verändert, und manche der Gestalten werden dadurch vielschichtiger, so daß die Partien in gehobener Sprache im Dramenganzen schließlich wieder durchaus angebracht sind³³.

³⁰ An Goethe, 24. 8. 1798. — Wie weit dies im ›Wallenstein‹ tatsächlich durchgeführt wird, wird später noch zu behandeln sein (s. S. 222 ff.).

³¹ Vgl. E. Staiger, *Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters*, Zürich 1953, S. 147.

³² An Goethe, 24. 8. 1798 (mit ebendiesem Ziel vor Augen ersetzte ja auch Goethe die Prosaszenen in seinem wieder vorgenommenen ›Faust‹, vgl. an Schiller, 5. 5. 1798).

³³ In diesem Sinne ist sicher auch die zunächst etwas befremdliche „Bemerkung“ Schillers zu deuten: „Es scheint, daß ein Theil des poetischen Interesses in dem Antagonism zwischen dem Inhalt und der Darstellung liegt: ist der Inhalt sehr poetisch-bedeutend, so kann eine magre Darstellung und eine bis zum Gemeinen gehende Einfalt des Ausdrucks ihm recht wohl anstehen, da im Gegenteil ein unpoetisch gemeiner Inhalt, wie er in einem größeren Ganzen oft nötig wird, durch den belebten und reichen Ausdruck poetische Dignität erhält“ (an Goethe,