

# Schiller – Zeitgenosse aller Epochen

Dokumente zur Wirkungsgeschichte Schillers  
in Deutschland

Teil II: 1860 - 1966

Herausgegeben, eingeleitet und kommentiert  
von NORBERT OELLERS

Bayerische  
Staatsbibliothek  
München

Verlag C. H. Beck München

lenden in der Kunst Goethes. In träger oder unlauterer Zeit besitzt dafür Schillers Kunst die Kraft, die Scheinwelt heilsam als bloße Scheinwelt zu entmachten. Und diese Kunst hat so viel Tiefgang, daß die manchmal hochtrabende Rede-weise ihren Wert nicht zu mindern vermag. Eben dies bietet zugleich die Gewähr dafür, daß einer guten Übersetzung in fremde Sprachen eine verjüngende Wirkung innewohnen kann. Die letztvergangenen Jahre haben es erwiesen. Wie es einem Engländer oft schwerer fällt als dem Leser einer fremdsprachlichen Shakespeare-Übersetzung, zu seinem Shakespeare durchzudringen, so hat der Entschluß einiger französischer Theaterleute, Versdramen Schillers in Prosa zu übersetzen und zu spielen, einen überraschenden Siegeszug des Dichters auf französischen Bühnen zur Folge gehabt, wo er seit der ›Don Carlos‹-Inszenierung des Jahres 1897 nicht mehr aufgeführt worden war. Als der Regisseur Raymond Hermantier, seit seiner Schulzeit ein Bewunderer Schillers, ›Maria Stuart‹ 1951 und 1955 rund 230mal in Paris aufführte, erklärte unter den Zuschauern François Mauriac, er habe sich der Tränen, die er hier vergossen habe, nicht geschämt.<sup>40</sup> Von da aus drängte das Stück, in Stephen Spenders Übertragung, auf die englische Bühne weiter. ›Don Carlos‹ ist mit über hundert Aufführungen durch Hermantier gefolgt, auch dieses Werk um seiner Genialität und inneren Größe willen (R. Kemp, in ›Le Monde‹) als eine wahre Offenbarung begrüßt.<sup>41</sup>

Theater, Schule, Universität konnten von jeher nur Ausschnitte aus dem Schaffen der klassischen Dramatiker weitervermitteln. Schiller als ganze Gestalt aber wird in dem Maße weiterleben, als die Leser zu ihm finden. Nicht allein außerhalb Deutschlands steht man damit oft noch in den ersten Anfängen. In weiten Kreisen bleibt beispielsweise der Briefschreiber Schiller – in seiner Korrespondenz mit Goethe sogar unzweifelhaft der Einfallsreichere und Gedankenvollere unter den beiden – noch von Grund auf erst zu entdecken.

Der Stimmklang, mit dem unser Dichter zum einzelnen Leser redet, scheint auch, wenn man nach seiner Wirkungsgeschichte urteilt, seinem Nachhall im ganzen eigen zu sein. Das Herrisch-Feierliche zündet, aber betäubt zunächst; in einer Zwischenzeit des Abstands verliert sich die Befangenheit, bis dann der Klang jene weite und tiefe Fülle erlangt, wie sie den Großen eignet, die über die Zeiten hinweg das Dauerhafte für uns aufbewahren.

## 56 Friedrich Dürrenmatt

### Mannheimer Schiller-Rede

1959

Meine Damen, meine Herren! Wie Sie eben vernommen haben, wurde mir der diesjährige Schillerpreis der Stadt Mannheim verliehen, so daß ich nun nicht gut darumherumkomme, Schiller auch mitzufeiern, eine Aufgabe, der ich mich denn notgedrungen unterziehen muß, obschon ich mir nicht ganz im klaren bin, wem ich nun zu danken habe, Schiller oder dem Herrn Oberbürgermeister. Doch wenn mir viele – aus nicht nur ihnen, sondern auch mir verständlichen Gründen – die Berechtigung, hier zu reden, absprechen mögen, ein gewisses Recht kann ich mir

wenigstens zubilligen: Nicht nur, daß ich ebenso schweizere wie Schiller, wir sind unterrichtet, schwäbelte, sondern auch, weil Schiller schließlich das Nationaldrama der Schweizer schrieb und nicht jenes der Deutschen. Allerdings kannte er diese auch weit besser als uns, wäre er Schweizer gewesen, etwa ein Untertan der gnädigen Herren zu Bern, hätte er es wohl ebenfalls unterlassen.

Doch fällt mir trotz der hohen Ehre die Rede schwer. Bedenken anderer Art melden sich. Ich bin weder Literaturwissenschaftler noch Schillerkenner. Mein Beruf als Schriftsteller verhindert eine mehr als gelegentliche freizeitleiche Beschäftigung mit Literatur. Ich bin rein technisch nicht in der Lage, Schiller als Zacke im Panorama der großen Männer des abtretenden achtzehnten Jahrhunderts von Süden her gesehen einwandfrei auszumessen. Auch fehlt mir der Drang, mich näher mit jener Literatur abzugeben, die sich mit Literatur abgibt. Ich vermag nur Vermutungen auszudrücken, ohne Möglichkeit, ihnen näher nachzuspüren, das Vermutete, Erwitterte streng wissenschaftlich zu beweisen, aber auch ohne Lust dazu, aus Ahnung vielleicht, daß sich auf dem literarischen Gebiete in Wahrheit wenig beweisen lasse, und aus dem Verdachte heraus, daß ein Beweis hier möglicherweise nichts bedeute, weil er sich auf einer anderen Ebene abspiele, auf dem Schachbrett der Spekulation nämlich, und dadurch die vielen Unstimmigkeiten nicht beachten könne und dürfe, die sich auf der Ebene des Tatsächlichen den Erscheinungen so hartnäckig und störend beimengen. Auch gehört zu einer Feier eine feierliche Rede, eine Beschwörung des Gefeierten, ein Entrollen seines Lebens, ein Eingehen auf seine Werke, profund und von hoher Warté herab, aber auch ein wenig Lüge, ein wenig Übertreibung, zu viel des Rühmens.

Wenn ich Sie in dieser Hinsicht enttäuschen muß, verzeihen Sie mir. Es geschieht nicht aus Respektlosigkeit, wenn ich es unterlasse, Schiller ins Absolute, Endgültige, Vorbildliche aufzublähen, überhaupt mich so aufzuführen, als wären die Klassiker die heiligsten Güter der Nation, nicht, weil ich die Klassiker für kein Gut halte, sondern weil ich den Nationen in dieser Sache mißtraue. Für den tätigen Schriftsteller jedoch kann nur ein menschliches Verhältnis zu den Klassikern von Nutzen sein. Er will keine Götzen in ihnen sehen, keine unerreichbaren Vorbilder, sondern Freunde, Anreger, Gesprächspartner; oder auch, mit der gleichen Legitimität, Feinde, Schöpfer von oft langweiligen Romanen und pathetischen Theaterstücken. Er will sich ihnen nähern und sich wieder von ihnen entfernen, ja, schreibt er, sie vergessen dürfen, weil, und auch dies ist legitim, ihn im Zustande des Schreibens, des Planens und Ausführens eigentlich stört, daß schon andere vor ihm und wie geschrieben haben, denn jedes Produzieren ist an einen gewissen momentanen Größenwahn gebunden.

So will ich denn zu Ihnen nicht von der Wirkung reden, die Schiller mit einigen seiner Werke immer noch gerechterweise auf dem Theater besitzt, sondern mehr vom Dialog, den ich mit Schiller führe, vom Bilde, das ich mir von ihm mache, ganz unwissenschaftlich, ich habe es schon zugegeben, vom Bilde zum persönlichen Arbeitsgebrauch, zur Kontrolle des eigenen Arbeitens. Auch wir Schriftsteller sollten bisweilen wissen, was wir tun, und das können wir am be-

sten, wenn wir untersuchen, was andere getan haben. Hat nun diese Methode den Vorteil, daß ich nur über das zu reden brauche, was mich bei Schiller beschäftigt, weist sie jedoch den Nachteil auf, daß wesentliche Aspekte seines Arbeitens unterschlagen werden, so etwa Schillers Verhältnis zur Antike, seine Lyrik, seine Bedeutung als Historiker usw. Auch beschäftigen mich eigentlich nicht so sehr seine Dramen — ich gehe ihnen meistens höflich aus dem Wege, vorsichtigerweise, aus einem natürlichen Selbstschutz heraus und weil ich mit ihnen Mühe habe, weshalb soll ich mich hier verstellen — als vielmehr sein dramaturgisches und philosophisches Denken, das sich hinter ihnen verbirgt. Das scheint vielleicht nicht selbstverständlich. Zwar gilt Schiller noch heute als ein außerordentlich klarer Kopf, der in außerordentlich klarer Weise Auskunft über die besondere Schwierigkeit seiner Schriftstellerei gab, doch war ein klarer Kopf in der damaligen deutschen Literatur ja längst nicht eine so große Seltenheit wie in der heutigen, man braucht nur aus dem Stegreif aufzuzählen, Lessing, Herder, Wieland, Lichtenberg, Humboldt, Goethe usw. Angesichts dieser allgemeinen, mächtigen und so ganz ungewohnten Aufhellung des Geistes auf deutschem Sprachgebiet noch besonders auf Schillers Klarheit hinzuweisen, scheint daher müßig. Es versteht sich gewissermaßen von selbst, daß er auch hier groß und klar wirkt. Andererseits jedoch — und das ist nicht zu leugnen — zählen seine philosophischen Schriften nicht zu seinen populären Arbeiten.

Sein Philosophieren kommt vielen veraltet vor, spekulativ, schematisierend. Seine Schriften, über das Tragische, über Anmut und Würde, über naive und sentimentalische Dichtung, über das Erhabene usw. werden als große Prosa bewundert, aber sie erscheinen wie in Begriffen versteinert, mit allzuviel Sinn belastet, ästhetisch und ethisch zugleich, moralisierend, kaum zu widerlegen, aber isoliert, bedeutungslos für die Gegenwart, erhaben, doch unfruchtbar.

So ist der Zugang zu Schillers Denken schwer. Zwar liegt es überall offen da, besonders in seinen Briefen. Er kommentiert sich unaufhörlich. Wir erhalten Einblick in seine Schriftstellerei, in diesen damals so jämmerlich unrentablen Beruf. Zuerst bewundern wir den Organisator. Das ist Schillers unheimlichste Seite. Zeitschriften werden gegründet, Honorarfragen geregelt, Mitarbeiter gewonnen, die Kritik wird organisiert, oft eigentlich nicht unbedenklich, es riecht nach literarischer Klüngelwirtschaft, das Publikum selbst wird als ein Faktor eingesetzt, der betrogen sein will, mit dem man sich im Kriegszustande befindet, mit dem viel zu rechnen, aber wenig zu verdienen ist. Daneben aber, wichtiger, liegt das Getriebe seiner Werkstatt bloß. Wir sehen Maschinerien anlaufen. Pläne werden ausgeführt, angefangen, konzipiert, Stoffe untersucht, was spricht dagegen, was dafür, braucht dieses Unternehmen viel Arbeit, kostet jenes wenig Mühe, was müßte noch studiert, was untersucht werden, wo liegt die dramaturgische Schwierigkeit, wie ist vorzugehen, wo müßte die Handlung stocken, verzögert, beschleunigt werden. Alles ist erklärbar, ohne Werkgeheimnis, auf Wirkungen bedacht, für die Bühne entworfen. Die Dramaturgie wird betrieben wie sie Lessing betrieb, als eine Kunst des Stückeschreibens, als eine Reflexion darüber, was das Theater kann und will, als etwas Erlernbares, als eine Wissenschaft

eigentlich. Schiller beherrscht die dramaturgischen Regeln, indem er sie herrschen läßt. Seine Dramatik beruht auf einer durchaus sicheren, handfesten Dramaturgie, nicht ohne Grund ist gerade er der Dramatiker der Schulmeister geworden. Diese Dramaturgie zielt auf das Rhetorische. Der Mensch wird in Szene gesetzt, um rhetorisch ausbrechen zu können. Operndramaturgie. Doch hat dieses Vorgehen seine bestimmten Auswirkungen auf die Bühnenwelt, die dargestellt wird. Das Rhetorische akzeptieren wir nur dann ungezwungen, wenn es sich aus den Funktionen der dramatischen Personen ergibt, welche die Handlung tragen. Etwa bei einer Gerichtsverhandlung. Die Personen sind gegeben, ihre Rollen verteilt: Der Richter, der Staatsanwalt, der Angeklagte, der Verteidiger. Jeder besitzt seine bestimmte Funktion innerhalb der Handlung. Rede und Widerrede, Anklage und Verteidigung und Urteilsspruch ergeben sich natürlich und in rhetorischer Form, wollen etwas Bestimmtes, enthüllen etwas Bestimmtes. Wie in diesem Grundmodell aber sind auch die Personen der rhetorischen Dramen gesetzt, ihre Funktionen durch die soziale Schichtung ihrer Welt sanktioniert: Der König, der Soldat, der Bürger usw.

Das rhetorische Drama setzt eine geschlossene und sozial gestufte Welt voraus, eine Hierarchie, die auf der Bühne vorausgesetzt wird, aber auch dargestellt werden kann, zu einem Spielrahmen verdichtet, in welchem die einzelnen Spielzüge auf ihre Richtigkeit hin überprüfbar sind. Diese Voraussetzung der alten Dramatik ist auch Schillers Voraussetzung. Die Konzeption seiner Dramen ist bis auf ihre letzten Möglichkeiten hin durchdacht, oft zu genau, denn eine vollkommene Konzeption macht eigentlich die Ausführung überflüssig, die dann, wird sie unternommen, doch zu Fehlern führen kann, zu merkwürdigen poetischen Fehlleistungen. Sie geschehen der Konzeption zuliebe und unterlaufen demjenigen weniger, der nur vage konzipiert, der vom Poetischen und von der Erfahrung, von der Bühne ausgeht, dem notgedrungen dramaturgisch dann vieles schief gerät, wie etwa einem Shakespeare.

Doch auch Schiller, der von der Konzeption her kommt, weiß aufs genaueste Bescheid über alle Regeln, Kniffe, Möglichkeiten, man staunt da nur, wie versteht er nur zu exponieren, einzuteilen, zu steigern, zu retardieren, die Abgänge und Auftritte zu gestalten, Schlußpointen zu setzen, »dem Mann kann geholfen werden, Kardinal, ich habe das Meinige getan, tun Sie das Ihre, dem Fürsten Piccolomini, der Lord läßt sich entschuldigen, er ist zu Schiff nach Frankreich, und frei erklär ich alle meine Knechte«<sup>1</sup>, was sind das nur für letzte Verdichtungen, wie setzt er aber auch Effekte ein, oft unbedenklich, Hollywood könnte es nicht besser und dicker. Zugegeben.

Doch ist hinter all dem erstaunlichen technischen Vermögen, hinter all dem Instinkt für die Szene, fürs Theatergemäße und Theatralische, hinter all den rhetorischen Arien und Auseinandersetzungen, die durch seine Dramaturgie ermöglicht werden<sup>1a</sup>, noch ein anderes Wissen verborgen, die Erkenntnis von Gesetzen, die nicht vom Objekte, vom Drama herkommen. Dies wird scheinbar durch eine bloße Klassifizierung erreicht. Er teilt die Dichtung in eine naive und in eine sentimentalische ein. In Wahrheit aber wird es ihm dadurch möglich, nicht von

den Regeln oder von einem Stilbegriff, sondern vom Dichter auszugehen, von seinem Verhältnis zur Zeit her die Dichtung zu bestimmen. Wurden die Regeln durch die Dramaturgie gesetzt, werden sie nun durch die Zeit diktiert. Die Dichter, schreibt er, seien überall, schon ihrem Begriffe nach, die Bewahrer der Natur. Wo sie dieses nicht ganz mehr sein könnten und schon in sich selbst den zerstörenden Einfluß willkürlicher und künstlicher Formen erführen oder doch mit demselben zu kämpfen gehabt hätten, da würden sie als die Zeugen und als die Rächer der Natur auftreten. Sie würden die verlorene suchen.<sup>1b</sup> Daraus entspringen zwei ganz verschiedene Dichtungsweisen, durch welche das ganze Gebiet der Poesie erschöpft und ausgemessen werde. Alle Dichter, die es wirklich seien, würden, je nachdem die Zeit beschaffen sei, in der sie blühten, oder zufällige Umstände auf ihre allgemeine Bildung und auf ihre vorübergehende Gemütsstimmung Einfluß hatten, entweder zu den naiven oder zu den sentimentalischen gehören.<sup>2</sup> Diese Sätze erheben einen nicht geringen Anspruch. Das ganze Gebiet der Poesie soll durch die Unterscheidung des naiven Dichters vom sentimentalischen erschöpft und ausgemessen sein. Also auch die Dramatik, deren Grundfrage lautet, wie denn überhaupt die Welt durch das Theater wiedergegeben werden könne.

Gibt es nun zwei Dichtungsweisen, die naive und die sentimentalische, muß es auch zwei verschiedene Möglichkeiten geben, die Welt durch das Theater darzustellen. Doch müssen wir eine notwendige Einschränkung machen. In einem gewissen Sinne ist das Theater stets etwas Naives. Wir müssen uns nämlich, reden wir von den Regeln der dramatischen Kunst, vergegenwärtigen, daß wir mit diesen Regeln nicht nur ein in sich geformtes Kunstwerk, sondern auch, soll die Bühne einen Sinn haben, eine Unmittelbarkeit der theatralischen Wirkung zu erzielen suchen. Diese unmittelbare Wirkung ist jedoch nur möglich, wenn wir beim Publikum eine gewisse Naivität grundsätzlich voraussetzen. Ein Theaterstück ereignet sich auf der Bühne, rollt vor den Augen des Publikums ab, ist so unmittelbares Geschehen, ein Publikum ist im Momente des Zuschauens notgedrungen naiv, bereit mitzugehen, sich führen zu lassen, mitzuspielen, ein nachdenkliches Publikum hebt sich selbst auf, das Theater verwandelt sich in ein Theater. Die Kunst des Dramatikers besteht darin, das Publikum erst nachträglich zum Nachdenken zu bringen. Doch setzt nun die natürliche Naivität des Publikums auch eine Übereinstimmung zwischen ihm und dem Autor voraus, soll die Unmittelbarkeit zustande kommen. Der naive Theaterdichter wird die Naivität des Publikums teilen, der sentimentalische in Rechnung stellen. Deshalb haben es die Schauspieler unter den Dramatikern am leichtesten, die Denker am schwersten.

Shakespeare, Molière, aber auch Nestroy sind die legitimsten Herrscher auf der Bühne, Schiller einer ihrer größten Usurpatoren. Für die ersteren ist die Unmittelbarkeit der Bühne kein Problem, Shakespeare gar kann sich die schwerverständlichsten Monologe erlauben, ihn trägt die Bühne immer, er ist rhetorisch aus Freude am Rhetorischen. Schiller dagegen aus einem Willen zur Klarheit, zur Deutlichkeit heraus, seine Sprache verwandelt das Mittelbare ins Unmittelbare,

ins Sofortverständliche. Daher die Bühnenwirksamkeit dieser Sprache, die nichts Intimes an sich hat, die in ihren großen Momenten das Gesetz selbst zu verkörpern scheint, daher aber auch ihre Popularität, ihr Hang zum Sprichwörtlichen, leicht Faßlichen, aber auch ihre Neigung, allzu moralisch, traktathaft zu wirken.

Doch ist die Schwierigkeit, die ihnen die Bühne bereitet, nicht der einzige Unterschied zwischen dem naiven und dem sentimentalischen Dramatiker. Ist nämlich der naive Dichter Natur, wie sich Schiller ausdrückt, muß er auch in der Wirklichkeit die Natur sehen, somit die Wirklichkeit akzeptieren, sie durch das Theater nachahmen, in ein Spiel verwandeln. Er versetzt das Publikum in Mitleid und Schrecken oder bringt es zum Lachen. Im naiven Theater wird die Wirklichkeit nicht durchschaut, sondern als göttliche Ordnung erlebt, als Schöpfung, als Naturgesetz, als Auswirkung des Milieus und der Herkunft, eine Möglichkeit des Dramas, die Schiller nicht voraussehen konnte, die die Wissenschaftlichkeit des neunzehnten Jahrhunderts voraussetzt, die jedoch tatsächlich wieder naives Theater schuf. Der naive Dichter ist kein Rebell. Das Schicksal des Ödipus offenbart die Götter, führt sie nicht ad absurdum, die Verbrechen des Claudius stellen sein Königtum in Frage, nicht das Königtum, für den sentimentalischen Dichter jedoch müßten sie es tun. Er ist nur als Rebell denkbar. Für ihn ist die Wirklichkeit nicht die Natur, sondern die Unnatur, die er im Namen der Natur zu richten hat. Das Theater ist das Podium seiner Anklage. In Tyrannos.<sup>3</sup> Die Szene wird zum Tribunal.<sup>4</sup> Der sentimentalische Dichter klärt das Publikum auf. Es soll die Ungerechtigkeit der Welt nicht nur erleben, nicht nur Mitleid empfinden, nicht nur Schrecken, sondern auch als eine Wirkung ganz bestimmter Ursachen erkennen, es soll das Rasen eines Karl Moor, eines Ferdinand nicht nur mit Mitleid und Furcht entgegennehmen, sondern auch billigen, sein Zorn soll entfacht werden. Der Mensch scheitert am unnatürlichen Zustande der Welt. Der Sohn erhebt sich gegen den Vater, der Bruder gegen den Bruder. Der Mensch geht schuldlos zugrunde. Sein Opfer bleibt nur in einer inneren Weise sinnvoll. Es offenbart die Tragik der Freiheit oder eine falsche Gesellschaftsordnung, im äußeren Sinne aber ist das Opfer vergeblich, weil es die richtige Gesellschaftsordnung nicht herbeiführt.

Doch ist an dieser Stelle nun die Frage berechtigt, ob diese Haltung denn genüge, ob nicht gerade die Erkenntnis, daß sich die Welt in einem schlechten Zustand befinde, nicht nur die Einsicht voraussetze, wie die Welt sein sollte, sondern auch moralischerweise den Hinweis notwendig mache, auf welche Weise die Welt wieder in Ordnung kommen könne und ob dieser Hinweis dann nicht die Aufforderung in sich schließen müsse, diesen Weg auch zu beschreiten. Wird aber diese Frage bejaht, genügt es nicht, die Welt als ungerecht zu beschreiben. Sie muß dann als eine veränderbare Welt beschrieben werden, die wieder in Ordnung kommen kann, in welcher der Mensch nicht mehr ein Opfer zu sein braucht. Ist dies aber so, verwandelt sich der Schriftsteller aus einem Rebellen in einen Revolutionär.

Damit aber wird mein Vortrag leider etwas ungemütlicher. Er muß notgedrungen das rein dramaturgische Gebiet verlassen, in welchem sich gefahrlos

fachsimpeln läßt. Schiller ist ein gar zu unbequemer Gegenstand, ein leider auch hochpolitischer Fall. Es dürfte klar sein, daß ich mit meiner Auslegung des naiven und sentimentalischen Theaters scheinbar Schiller verfehlt und Brecht getroffen habe, der ja überhaupt, sieht man genauer hin, in vielem mit Schiller zu vergleichen ist, auch in freundlichen Zügen, etwa in der Neigung, bisweilen unfreiwillig komisch zu wirken, es ist bei beiden manchmal so, als ob Friederike Kempner mitdichte: »Ehret die Frauen, sie flechten und weben!<sup>5</sup> Aus fuhr das Geschlecht der Agronomen.«<sup>6</sup> Dieser große Schriftsteller stellt die extremste Form des sentimentalischen Dichters dar. Er verließ das Stadium der Rebellion, um Revolutionär zu werden, durch sein Theater die Gesellschaft zu verändern. Er wurde Kommunist, wir wissen es.

Doch muß ich hier etwas Selbstverständliches einschieben. Brechts Weltanschauung mag für viele schmerzhaft sein, für viele ärgerlich, doch darf sie nicht als eine bloße Verirrung, als eine Nebensache behandelt werden. Sie gehört wesentlich zu Brecht, sie ist ebensowenig eine zufällige Eigenschaft seiner Werke wie ihre Bühnenwirksamkeit, ihre dichterische Präzision, ihre dramaturgische Kühnheit und nicht zuletzt wie ihre Menschlichkeit. Diese legitime Leistung zwingt uns, Brechts Kommunismus sachlich zu betrachten, ihn aufs neue auf seine Wahrheit hin zu untersuchen. Wir dürfen keine Ausflüchte machen; zugeben, was zuzugeben ist.

Brechts Dichtung ist eine Antwort auf unsere Welt, auf unsere Schuld, eine der wenigen ehrlichen Antworten auf unsere Phrasen, eine Darstellung dessen, was wir unterlassen haben, auch wenn es eine kommunistische Antwort ist. Wir müssen uns mit ihm auseinandersetzen. Als Gespenst unserer Furcht hat uns der Kommunismus längst gelähmt, wir sind in Schrecken erstarrt, so wie wir als Gespenst seiner Furcht ihn längst gelähmt haben. Versteinert sind wir beide. Was aber von seiner Seite aus natürlich ist, weil er doch eine Ideologie darstellt, die an sich, aus ihrer Natur heraus, zu keinem Dialog fähig sein kann, ist von unserer Seite unnatürlich. Wir können mit dem Kommunismus einen echten Dialog führen, er nicht mit uns. Wir können ihn überwinden, indem wir ihn furchtlos betrachten, immer aufs neue durchdenken, seine Wahrheit von seinem Irrtum scheiden, er vermag weder uns noch sich selber furchtlos zu betrachten. Wir müssen tun, was der Kommunismus versäumt, sonst erstarren wir wie er in einer Ideologie. Deshalb stellt das Ärgernis, daß sich zu unserer Zeit der größte deutsche Dramatiker im Glauben, menschlich zu handeln, auf die Seite einer Revolution schlug, an uns die Frage nach unserer Antwort auf unsere Zeit.

Haben wir überhaupt eine Antwort, oder tun wir nur so, als ob wir eine hätten? Haben wir nicht einfach Furcht? Furcht vor einer unvermeidlichen Operation? Lassen wir uns nicht einfach treiben? Sind unsere ständigen Hinweise auf die Freiheit nicht Ausreden, die uns gestatten, das Notwendige zu unterlassen, um bei den alten Werten zu bleiben, mit deren Zinsen sich leben läßt, die wir übernommen haben, ohne sie aufs neue zu durchdenken?

So wenden wir uns denn in Wirklichkeit, wenn wir Schiller fragen, weshalb er kein Revolutionär geworden sei, an uns. Auch in seine Zeit fällt eine große Revo-

lution, die ihn nicht nur zum Ehrenbürger ernannte, sondern der wir schließlich auch vieles von dem verdanken, was wir nun gegen den Kommunismus zu verteidigen vorgeben. Mehr noch. Auch in Schillers Zeit fällt eine deutsche Niederlage, wie zu Brechts Zeiten zerfiel ein deutsches Reich, unterblieb aber auch eine deutsche Revolution, aus freilich ganz anderen Gründen: der Einbruch Napoleons führte zu den Befreiungskriegen, der Einbruch der Alliierten noch bedeutend schneller zum Wirtschaftswunder.

Wie handelte nun Schiller? Was zog er für Konsequenzen? Können wir ihn für unsere Sache in Anspruch nehmen, für unsere Freiheit aufbieten? Haben wir ihn auf seine Dramaturgie hin befragt, müssen wir ihn nun in unserem eigenen Interesse auf seine Ethik, auf seine Politik hin befragen. Gab er eine Antwort auf seine Zeit? Stellte er überhaupt noch seine Zeit dar? Ist die Meinung berechtigt, er habe zwar in seinen Jugenddramen die Zeit kühn anzupacken gewagt, die Willkür der Fürsten und des Adels gegeißelt, die Intrigen, die Verworfenheit der Lakaien, die Ohnmacht der Gesetze und die Wehrlosigkeit der Bürger, aber später seine Zeit fallen lassen, um Klassik zu treiben, Zeitloses, Symbolisches, daß wir aus diesem Grunde endlich in seinen späteren Werken weder seine noch unsere Zeit wiedererkennen?

Nun ist es jedoch etwas bedenklich, unsere Zeit so ohne weiteres mit der seinen zu vergleichen. Ging in unserer ein homogenes, zentralistisches, diktatorisches Reich unter, nahm damals ein heterogenes, zersplittertes, unzentralisiertes Reich sein Ende, das Dritte Reich konnte zerbrechen, das Heilige Römische Reich Deutscher Nation war unzerbrechlich wie Sand, es löste sich einfach in seine verschiedenen Bestandteile auf, die Länder wurden umgruppiert, ohne ihre Struktur zu verlieren. Auch milderte die deutsche Kleinstaaterei den Absolutismus, er wirkte sich nicht überall gleich aus, dazwischen lagen wie Inseln die freien Reichsstädte, es gab größere Ausweichmöglichkeiten, man konnte sich durchmauern, Vorsichtsmaßnahmen ergreifen, von einem deutschen Staat in den anderen schlüpfen, Schiller als Emigrant brauchte sich nur nach Mannheim zu begeben.

In diesem unzulänglichen, aber politisch entschärften Staatengemische, das sich nicht in eine Weltbombe verwandeln konnte, spielte sich Schillers Leben ab. Er war von Halbheiten umstellt, in kleinen Verhältnissen, krank, stets in Geldsorgen. Auf seine Gönner und Freunde angewiesen, an die Fron seiner Professur für allgemeine Geschichte gefesselt, kam er nie fort, erblickte er nie das Meer, erforschte er den Strudel, in den sich sein Taucher stürzt, bei einer Mühle. Die Zugehörigkeit zur Nation, die ihn zu ihrem Nationaldichter erhob, betrachtete er als ein Pech, nicht als ein Glück, das Jahrhundert, in welchem er lebte, verabscheute er. Dieser Gefangene einer Welt, die nicht auf ihn zugeschnitten war, dachte über die politischen Verhältnisse, in denen er sich befand, nüchtern, realistisch. Wenn er die Deutschen für unfähig hielt, eine politisch einheitliche, große Nation zu bilden, wenn er die deutsche Größe abseits vom Politischen als etwas Geistiges verstand, urteilte er nicht unpolitisch — gar so unrecht hatte er schließlich auch wieder nicht — aber kleinstaatlich. Von dieser Kleinstaatlichkeit

des damaligen Reiches her muß man ihn begreifen, als Bürger des weimari-schen Zwergstaates.

Es war eines seiner Grundgefühle, ohnmächtig schwach zu sein, die Welt nicht zu besitzen, in einer Welt zu leben, die sich ohne Rücksicht auf ihn ein-richtete, umordnete, entwickelte, die Erkenntnis, keiner Weltmacht anzugehören, während der Revolutionär das Gefühl braucht, im Namen der ganzen Welt zu handeln, Brecht aus jener zweifelhaften Epoche stammt, in der Deutschland wirk-lich eine Weltmacht war. Nur wenn wir dies bedenken, stellt sich auch für unsere Zeit die Vergleichsmöglichkeit mit jener Zeit her, nicht nur weil Deutschland wieder ein Kleinstaat geworden ist, sondern weil wir alle heute ohnmächtig sind.

Der Mensch hat inzwischen die Welt verändert, nicht so sehr durch seine poli-tischen Revolutionen, wie man behauptet, sondern durch seine Explosion ins Mil-liardenhafte, durch die notwendige Aufrichtung der Maschinenwelt, durch die zwangsläufige Verwandlung der Vaterländer in Staaten, der Völker in Massen, der Vaterlandsliebe in eine Treue der Firma gegenüber. Dieser Welt sind wir ausgeliefert, in dieser Welt haben wir aufs neue zu durchdenken, was des Kaisers, was Gottes ist. Wie Schiller geht es auch uns darum, in einer Welt zu bestehen, die sich verändert, nicht anzugreifen, sondern die Freiheit des Menschen un-angreifbar zu machen. Schiller wurde kein Revolutionär, weil für ihn die Revolu-tion sinnlos war. Will Brecht die Verhältnisse ändern, um den Menschen zu be-freien, will Schiller den Menschen ändern, seiner Freiheit zuliebe. Im Reiche der Natur herrscht die Notwendigkeit, die Freiheit im Reiche der Vernunft, dem Leben steht der Geist gegenüber.

Die Freiheit wird nicht durch die Politik realisiert, nicht durch Revolutionen erzielt, sie ist als die Grundbedingung des Menschen immer vorhanden, und wäre der Mensch in Ketten geboren.<sup>7</sup> Sie manifestiert sich nur in der Kunst rein, das Leben kennt keine Freiheit. Das größte Übel ist nicht die Knechtschaft, sondern die Schuld, die Revolution ersetzt die Knechtschaft durch die Schuld: Ihr wird der Aufstand der Eidgenossenschaft entgegengehalten, die Erhebung eines ein-fachen Naturvolkes der Hirten, die wir Schweizer angeblich einmal waren. Das Ideal der Freiheit läßt sich nur in einer naiven Welt verwirklichen, in der Welt der Unnatur wird die Freiheit etwas Tragisches. Sie läßt sich nur noch durch das Opfer vollziehen. In Schillers Dramen offenbart sich eine unbedingte Welt, ge-fügt aus ehernen Gesetzen, zwischen deren Schwungrädern der Weg der Freiheit schmal und streng verläuft.<sup>8</sup>

Schillers Konzeption der Dichtung scheint von ähnlicher Struktur. Wie der Verstand bei Kant vom Subjekte her die Erscheinungsformen der Welt leiht, so muß bei Schiller der Dichter aus seiner Idee die Welt neuschöpfen, darstellen, zu erzielen suchen. Doch ist diesem Vorgehen eine unerbittliche Grenze gesetzt, das Denken dringt nie zur Wirklichkeit, sondern nur, wie Schiller sich ausdrückt, zum Gesetz, zu den Symbolen, zu den Typen. Indem aber Schiller seine Grenze er-kannte, erkannte er Goethe, den so ganz anderen. Die Freundschaft ist sein Werk. Die berühmte Definition, die Goethes und Schillers Schaffen voneinander abgrenzt und doch beide voneinander abhängig macht, ist eine Formel, die Un-

überbrückbares überbrückte. Schiller wagte aufs neue zu handeln, anders zu han-deln. Er ließ die Philosophie fallen und schrieb seine klassischen Werke. Er zer-brach das Gesetz, das er sich einst selber gab, er löste sich von seiner Zeit, indem er ins dichterische Drama vorzustößen suchte. Doch auch als Handelnder bleibt ihm das Schicksal seiner Natur, das er als Denker auf sich nahm: Vom Denken zu den Dingen zu wollen, sie nie zu erreichen. Nur so können wir sein Pathos, seine Rhetorik als etwas Einmaliges erkennen, nicht als etwas Hohles, Übertrie-benes, wie es oft scheint, scheinen muß, sondern als ein ungeheures Gefälle vom Denken zur Welt hin, als die Leidenschaft der Denkkraft selbst, die überzeugen will, ohne die Klarheit zu verlieren, die das Differenzierteste im Einfachen verkörpern will. Populär, ist er dennoch der schwierigste, der unzugänglichste, der widersprüchlichste der Dramatiker. Keiner ist so schwer zu bewerten wie er, kei-ner so schwer anzusiedeln, bei keinem liegen die Fehler so sichtbar wie bei ihm und bei keinem sind sie so unwesentlich, er wächst, indem man sich mit ihm be-schäftigt, vom Fernen ins Nahe.

Man müßte sein, was er war, um ihm gerecht zu werden, die Leidenschaft sei-nes Denkens besitzen, ohne diese Leidenschaft werden dessen Resultate verfälscht. Man löscht das Feuer, wenn man es verwässert. Der Gegenstand seines Denkens war die Kunst und die Natur, der Geist und das Leben, das Ideale und das Gemeine, doch flüchtete er nicht in die Ideenwelt. Er grenzte ab, und hielt aus. Er faßte die Freiheit strenger als die andern, doch nicht einem System, son-derm dem Leben zuliebe, er setzte Spannungen, um Funken zu erzeugen, er erhöhte den Menschen, weil er ihn mehr als das Allgemeine, mehr als den Staat liebte. Er konnte in diesem nur ein Mittel erblicken.

In Schiller ist die große Nüchternheit spürbar, die wir heute dem Staate gegen-über nötig haben, dessen Neigung total zu werden, immanent geworden ist: Der Mensch ist nur zum Teil ein politisches Wesen, sein Schicksal wird sich nicht durch seine Politik erfüllen, sondern durch das, was jenseits der Politik liegt, was nach der Politik kommt. Hier wird er leben oder scheitern. Der Schriftsteller kann sich nicht der Politik verschreiben, weil er dem ganzen Menschen gehört. So verwandeln sich denn Schiller und Brecht aus unseren Richtern, die uns verurtei-len, in unser Gewissen, das uns nie in Ruhe läßt. Was aber Schiller entdeckte, nachdem er seine Beschäftigung mit der Philosophie aufgegeben hatte, bleibt uns für immer als Erkenntnis: Der springende Punkt in der Dramatik liegt darin, eine poetische Fabel zu finden. Damit wird die Dramatik ein Versuch, mit immer neuen Modellen eine Welt zu gestalten, die immer neue Modelle herausfordert.

Als dem Schweizer Dichter Friedrich Dürrenmatt am 9. November 1959 der Schillerpreis der Stadt Mannheim verliehen wurde, hielt er bei dieser Gelegenheit eine Rede über Schiller<sup>1</sup>, die weit eher eine Absage als eine Huldigung an sei-