



HARTMUT REINHARDT

**Das »Schicksal« als Schicksalsfrage.
Schillers Dramatik in romantischer Sicht:
Kritik und Nachfolge**

Vorblatt

Publikation

Erstpublikation: Aurora. Jahrbuch der Eichendorff-Gesellschaft
50 (1990), S. 63-86.

Neupublikation im Goethezeitportal

Vorlage: Datei des Autors

URL:

<http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/schiller/reinhardt_schicksal.pdf>

Eingestellt am 23.02.2004

Autor

Prof. Dr. Hartmut Reinhardt

Universität Trier

FB II Germanistik

Neuere deutsche Literaturwissenschaft

54286 Trier

Emailadresse: <reinhar0@uni-trier.de>

Empfohlene Zitierweise

Beim Zitieren empfehlen wir hinter den Titel das Datum der Einstellung oder des letzten Updates und nach der URL-Angabe das Datum Ihres letzten Besuchs dieser Online-Adresse anzugeben:

Hartmut Reinhardt: Das „Schicksal“ als Schicksalsfrage. Schillers Dramatik in romantischer Sicht: Kritik und Nachfolge (23.02.2004).

In: Goethezeitportal. URL:

<http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/schiller/reinhardt_schicksal.pdf>

(Datum Ihres letzten Besuches).

HARTMUT REINHARDT

**Das »Schicksal« als Schicksalsfrage
Schillers Dramatik in romantischer Sicht:
Kritik und Nachfolge^{*)}**

In seiner Abhandlung *Zur Geschichte des Dramas* (1854) zitiert Joseph von Eichendorff einige Sätze Schillers über die Moral, die Ästhetik, über die »schöne Seele« und den von der Kunst gewährten Glücksfall, daß der Mensch in sich selbst Halt und Ausgleich finde, folglich keiner Ideen von »Gottheit« und »Unsterblichkeit« mehr bedürfe. Doch Eichendorff zitiert nicht, um seine Zustimmung zu bekunden. Vielmehr will er die Denkweise attackieren, in der solchermaßen die ästhetische Kultur gefeiert und als eine Kultur der humanen Selbstvollendung ausgegeben werden kann. Aller gebotener Respekt vor Schiller hindert den rückblickenden Kritiker nicht daran, sein Befremden darüber auszudrücken, »daß selbst ein so hochbegabter und wohlgesinnter Mann [wie Schiller] die Kultur des Menschengeschlechts gleichsam ganz von vorn wieder anfangen und auf so weitschweifigen Irrwegen die sittliche Freiheit erst suchen mußte, die eine fast zweitausendjährige Religion dem einfachen Gemüt bereits gegeben, aber freilich nicht an eine bloße Verfeinerung des Schönheitssinnes, nicht an die Emanzipation des menschlichen Hochmuts, sondern an die Tugend der Demut geknüpft hatte«¹⁾.

Es ist die Geisteshaltung Schillers, die Eichendorff zum Einspruch veranlaßt – ein halbes Jahrhundert nach dem Tod des Dichters, doch mit durchaus aktueller Besorgnis angesichts der weitverbreiteten Schiller-Verehrung um ihn herum. Seine Kritik zielt sowohl auf den Autonomie-Anspruch für die Kunst als auch auf die vermeintliche Souveränitäts-Erklärung für das Subjekt, für Eichendorff eine Folge der »Reformation«. Keineswegs fehlt dem Freiherrn der Sinn für Schillers Größe, für die mitreißende Kraft seines Dichtertums, auch nicht für seine Wirkung auf dem Feld der »politischen Ethik«²⁾. Doch immer dann weist er ihn posthum in die Schranken, wenn es um Schillers

^{*)} Erweiterte Fassung des beim Internationalen Kongreß der Eichendorff-Gesellschaft »Schiller und die Romantik« in Marbach am 7. Juli 1990 gehaltenen Vortrags.

¹⁾ Joseph von Eichendorff: *Werke in sechs Bänden*. Hg. von Wolfgang Frühwald, Brigitte Schillbach und Hartwig Schultz. Frankfurt/Main 1985-90. Bd. VI. S. 747. – Ähnlich schon in: *Der deutsche Roman des achtzehnten Jahrhunderts in seinem Verhältnis zum Christentum* (1851). Ebd. S. 568.

²⁾ Ebd. S. 568f. – Als »Dichter der Tat« (S. 569) wird Schiller von Eichendorff ähnlich porträtiert wie schon von Heinrich Heine: *Die Romantische Schule* (1836). In: *Sämtliche Schriften*. Hg. von Klaus Briegleb. München 1968-76. Bd. III. S. 395.

Hochschätzung der Kunst und sein Menschenbild geht. Dann spricht Eichendorff von »Hochmut«, von »idealer Willkür«, von der »Revolution und Glorifizierung der subjektiven Allmacht«³⁾. Und dann hat er es auch nicht weit bis zur Generalabrechnung nicht allein mit Schillers Dichtertum, sondern mit der Weimarer »Humanitätsreligion« überhaupt: sie sei eben nicht die wahre Religion, folge nicht dem Losungswort der »Demut«, zum Zeichen, daß sich der Mensch vor dem Allerhöchsten nicht wichtig macht. Schillers Absage an jede »positive Religion« und sein Glaube an die Möglichkeit einer moralischen Autonomie zielen für Eichendorff auf eine letztlich unhaltbare Konstruktion, auf ein »Christentum ohne Christus«⁴⁾.

Als Schiller-Kritiker hält der alte Romantiker die katholische Glaubenswahrheit hoch. Was er als Poet unter ihrem Schirm gemacht hat, das ist eine andere, hier nicht zu erörternde Frage – eine bloße Ausformung des Katholizismus bietet sein literarisches Werk sicher nicht. Eichendorffs späte *Monita ad Schiller* wurden hier aufgegriffen, weil sie in mancher Hinsicht die romantische Schiller-Kritik überhaupt noch einmal rekapitulieren. Diese läßt sich mit einem Chor vergleichen, der nicht immer einheitlich klingt, doch letztlich wieder zusammenfindet⁵⁾. Mancher Mißton wird auch hörbar, der weniger auf literarisch-ästhetische Differenzen, sondern stärker auf persönliche Animositäten und Ressentiments hinführt – so gestaltet sich zu Lebzeiten Schillers das Verhältnis zu den Schlegel-Brüdern durchaus unerfreulich in wechselseitiger Antipathie. Hält man sich, wie wohl angezeigt, allein an die Sache, also an die Kunst, so stößt man auf sehr unterschiedliche Perspektiven, vergleicht man zum Beispiel Brentanos Wiener Dithyrambus auf die *Braut von Messina* (1814) mit Tiecks eingehender dramaturgischer Analyse des *Wallenstein* (in Dresden 1823). Sind hier gemeinsame hermeneutische Prämissen der romantischen Schiller-Leser kaum auszuweisen, so wird andererseits immer wieder ein Ensemble standardisierter Einwände sichtbar, wie sie dann Eichendorff in der literarhistorischen Rückschau noch einmal vorbringt: zuviel Emanzipation der Subjektivität, zuwenig Unterordnung unter Gottes Welt- und Menschenlen-

³⁾ Zum Beispiel: *Zur Geschichte der neuern romantischen Poesie in Deutschland* (1846). In: *Werke*. Bd. VI (Anm. 1). S. 27. – Vgl. ebd. S. 747, 1051 u.ö.

⁴⁾ Mehrfach verwendet Eichendorff diese kritische Formel in den Schiller gewidmeten Passagen seiner literarhistorischen Schriften: vgl. ebd. S. 28, 567 u. 1057. – Bezeichnend dagegen das Lob für Grillparzer, »der [...] in seinen historischen Schauspielen die göttliche Wahrung in der Geschichte gar wohl erkannt hat« (S. 770).

⁵⁾ Vgl. die nützlichen, teilweise unterschiedlich kommentierten Kompilationen (ohne Eichendorff) von Hans Heinrich Borchardt und Norbert Oellers: *Schiller und die Romantiker. Briefe und Dokumente*. Hg. von H. H. Borchardt. Stuttgart 1948; N. Oellers: *Schiller. Geschichte seiner Wirkung bis zu Goethes Tod 1805-1832*. Bonn 1967. S. 212 ff.

kung, zuviel Kant und zuviel »Philosophie des großen Gedankens« (Adam Müller)⁶⁾, zuwenig Volksnähe und ursprünglich-mächtige Poesie des Lebens.

Das problematische Verhältnis der romantischen Autoren zu Schiller soll im folgenden in der Eingrenzung auf ein bestimmtes Themenfeld näher erörtert werden: das der Dramatik sowie der ihr zugehörigen Theorie beziehungsweise ästhetischen Spekulation. Mit dieser Fragestellung suchen wir die Romantiker nicht dort auf, wo ihre Poesie leuchtet und bezaubert – trotz *Ion* und *Alarkos*, trotz der durchaus ambitionösen Versuche Tiecks, trotz der *Gründung Prags* des Clemens Brentano, trotz der diversen Anläufe Arnims, Fouqués und Eichendorffs gibt es ein romantisches Drama von literarischer Erheblichkeit nicht⁷⁾. Alle Versuche der Um- und Neuwertung haben auch bei größtem gattungspoetischen Liberalismus an diesem Faktum nichts ändern können. Was wir besichtigen, ist also – nicht von der ursprünglichen Intention, aber von den erreichten Resultaten her – ein literarischer Nebenschauplatz der Romantik, ohne große Ereignisse, doch auch nicht gänzlich ohne ästhetischen Reiz. Es gilt zunächst ins Auge zu fassen, wie sich die romantische Dramenästhetik weitgehend durch die Antithese zu Schiller definiert. Der zweite Blick richtet sich auf ein Beispiel von Schiller-Nachfolge, das sich trotz aller proklamierten Gegenläufigkeit im Umkreis der Romantik feststellen läßt.

I

Als Kronzeuge der romantischen Schiller-Kritik gelte Karl Wilhelm Ferdinand Solger (1780-1819), der Philosoph, Ästhetiker und Sophokles-Übersetzer, mit Tieck befreundet, doch auch von Hegel respektiert (der im allgemeinen zu Romantischem und Romantik-Verdächtigem Distanz hielt). Hegel hat mehrfach Gelegenheit genommen, das Andenken seines frühverstorbenen Berliner Philosophie-Kollegen in Ehren zu halten, vor allem dadurch, daß er den von Tieck und dem Historiker Friedrich von Raumer 1826 herausgegebenen Solger-Nachlaß einer umfangreichen Rezension gewürdigt hat⁸⁾. Er fiel – selten

⁶⁾ *Vorlesungen über die deutsche Wissenschaft und Literatur* (Dresden 1805/06). Zitiert nach: N. Oellers (Anm. 5). S. 226 f.

⁷⁾ Eine »kleine, stille Enklave in der Literaturgeschichte« hat Gerhard Schulz in seiner nicht genug zu rühmenden Darstellung der klassisch-romantischen Literatur das »Drama im Umkreis des Romantischen« genannt – er selbst hat sich ausgiebig und mit sicherem Urteil dort umgesehen: *Die deutsche Literatur zwischen Französischer Revolution und Restauration*. Teil II. *Das Zeitalter der Napoleonischen Kriege und der Restauration 1806-1830*. München 1989. S. 596 ff. (Zitat: S. 599).

⁸⁾ K.W.F. Solger: *Nachgelassene Schriften und Briefwechsel*. 2 Bde. Hg. von Ludwig Tieck und Friedrich von Raumer. Leipzig 1826. Faksimiledruck Heidelberg 1973 (im folgenden zitiert mit der Sigle NS und römischer Band- sowie arabischer Seitenzählung). – Hegels Rezension (publiziert 1828) in: Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Werke in zwanzig Bänden*. Hg. von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel. Frankfurt/Main 1969ff. Bd. XI. S. 205-274.

genug bei ihm – aus dem respektierenden Ton auch dann nicht heraus, wenn er in der Sache Anlaß zum Widerspruch sah, vor allem im Blick auf Solgers Konzeption der künstlerischen »Ironie«⁹⁾. In der Wahrnehmung der Nachwelt ist Solger als Ästhetiker hinter der mächtigen und einflußreichen Autorität Hegels nahezu verschwunden, zum Objekt spezieller Kennerschaft entrückt. Es mag zunächst angezeigt sein, mit einigen Andeutungen das Votum der Wirkungsgeschichte in Frage zu stellen und zumindest Solgers Ästhetik als eine originäre Leistung zu begreifen.

Daß sie weniger Symptome von Systemzwang zeigt als die Hegelsche, muß ihr schließlich nicht zum Nachteil ausgelegt werden. Obwohl Solger in der Antike die großen Kunstgipfel sieht – so daß es schon etwas heißen will, wenn Goethe 1803 von ihm »unser Sophokles« genannt wird (NS I 123) –, argumentiert er im Unterschied zu Hegel nicht strikt klassizistisch, sondern sucht das Eigenrecht der romantischen beziehungsweise modernen Poesie aus ihren historischen Bedingungen zu entwickeln. Sein Hauptwerk mit dem Versuch, die platonische Dialogform zu erneuern (*Erwin. Vier Gespräche über das Schöne und die Kunst*. 1815) muß freilich als mißlungen gelten und ist angesichts seiner künstlichen Stilisierung auch durch Versuche nicht zu retten, den gedanklichen Gehalt aus der unglücklichen Form herauszuziehen¹⁰⁾. Doch daneben lassen sich eindrucksvolle Beispiele von exakter Begriffsarbeit, Urteilsfähigkeit und prognostischem Scharfsinn bei Solger gewärtigen. Dazu gehört das Gespür für Kleists unvergleichliche poetische Kraft in Zeugnissen der Jahre 1811 und 1817 (NS I 207, 558ff.) oder die Einführung eines Begriffs, der im 20. Jahrhundert nicht von ungefähr Schule gemacht hat – als erster Ästhetiker spricht Solger vom »epischen Drama«, für das er Goethe und Schiller in Anspruch nimmt¹¹⁾. Und noch ein letztes Beispiel für sein analytisches Ingenium: Anlässlich von Goethes *Wahlverwandtschaften* theoretisiert er 1809 den »tragischen Roman« (NS I 175ff.) und findet damit eine Denkfigur, die nicht

⁹⁾ Vgl. ebd. S. 233 ff. u. 254 ff. – Weil Solger am Ironiebegriff festhielt und deshalb die Philosophie der Subjektivität nicht wirklich überschreiten konnte, sei er »zu der eigentlichen Natur der Dialektik [...] nicht fortgegangen« (S. 243).

¹⁰⁾ Darauf zielt das engagierte Bemühen von Wolfhart Henckmann im umfangreichen Nachwort zu der von ihm besorgten Neuausgabe des *Erwin*. München 1971. S. 471a-541. – So dankenswert die Erläuterungen dieses hervorragenden Sachkenners auch sind, in einem Punkt hat er seine Kompetenz verleugnet: in seinem Plädoyer für den Vorrang des *Erwin* gegenüber Solgers themen- und thesenreichen *Vorlesungen über Ästhetik* (Anm. 11). Er muß die kompositorischen Schwächen und begrifflichen Unklarheiten des Kunstdialogs selbst wiederholt einräumen und mehrfach zur Klärung aus den *Vorlesungen* zitieren (S. 483 ff., 516f. u. 528f.).

¹¹⁾ In den *Vorlesungen über Ästhetik*. Hg. von Karl Wilhelm Ludwig Heyse. Leipzig 1829. Nachdruck Darmstadt 1969. S. 320.

nur den Autor befriedigt¹²⁾, sondern auch künftige literarische Entwicklungen der Erzählkunst bis zu Fontane vorbereitet.

Mit seiner Philosophie des »Tragischen« schreitet Solger auf Denkbahnen weiter, die der junge Schelling eröffnet hatte. Als Theoretiker der »Ironie« sieht man ihn auf den Spuren Friedrich Schlegels, den Hegel als den »Vater der Ironie« verspottet¹³⁾, wobei seinem Feldzug gegen die »romantische Ironie« der Einwand zugrunde liegt, hier werfe sich die endliche Subjektivität zum Absoluten auf. Solgers Ironiebegriff konstituiert sich nicht vor dem Spiegel der subjektiven Reflexion, die sich selbst zum Unendlichen transzendieren will, sondern entsteht aus der Melancholie der eigenen Endlichkeit in Anbetracht der wahren göttlichen Unendlichkeit¹⁴⁾. Auch hier wieder eine innovatorische Leistung: Sieht man von gewissen Ansätzen bei Adam Müller ab, den er übrigens nicht gelten ließ (NS I 205), so ist Solger der erste Theoretiker, der das »Tragische« (beziehungsweise die »Tragödie«) mit dem »Prinzip« der »Ironie« in Verbindung bringt.

In diesem Kontext wird das Motiv für Solgers Schiller-Kritik am leichtesten zugänglich. Ihm gilt »die künstlerische Ironie« als die »Stimmung des Künstlers, wodurch er die wirkliche Welt als das Nichtige setzt«¹⁵⁾. Darin spricht sich kein frühromantischer Subjektivismus mehr aus, der in der Selbstvergewisserung der eigenen geistigen Produktivität alles von ihm Produzierte immer wieder überholt (und also »aufhebt«). Die »Annihilation« der Solgerschen Ironie zielt vielmehr auf das Irdische, auf das Menschliche unter Einschluß der eigenen Subjektivität: »Die Ironie erkennt die Nichtigkeit nicht einzelner Charaktere, sondern des ganzen menschlichen Wesens gerade in seinem Höchsten und Edelsten; sie erkennt, daß es nichts ist, gegen die göttliche Idee gehalten.« Ein schroffer Dualismus zeichnet sich durch, der die Vernichtung des Endlichen rechtfertigt, weil in ihr – und nur in ihr – eine Selbstoffenbarung des Göttlichen möglich wird. In der Aufhebung des »Wirklichen« tritt sein wahres »Wesen« hervor, das »Göttliche«, die »Notwendigkeit«, die »Weltordnung« oder das »Schicksal«, wie Solger das Prinzip affirmativer Unendlichkeit umschreibt. Die zwischen »Trauer« und »Begeisterung« schwingende Gestimmtheit aber, in der das notwendige Ineinander von Vernichtung (des Endlichen) und Offenbarung (des Unendlichen) aufgeht, heißt »tragische

¹²⁾ Nach einer von Eckermann überlieferten Gesprächsäußerung Goethes »ist nicht leicht etwas Besseres über jenen Roman gesagt worden« (21. Januar 1827).

¹³⁾ In der Solger-Rezension (Anm. 8). S. 233.

¹⁴⁾ Vgl. zu den nötigen Unterscheidungen innerhalb des wahrhaft »weiten Feldes« Ironie Ernst Behler: *Klassische Ironie. Romantische Ironie. Tragische Ironie. Zum Ursprung dieser Begriffe*. Darmstadt 1972 (zu Solger S. 141 ff.).

¹⁵⁾ *Vorlesungen* (Anm. 11). S. 125 (auch für das folgende Zitat).

Ironie« (NS II 515)¹⁶⁾. Was Solger »Ironie« nennt und als »Lebenskeim« der Kunst überhaupt erkannt wissen will¹⁷⁾, das steht demnach für ein entschiedenes – und doch auch romantisches – Unendlichkeitsdenken, für eine Auffassung »des Weltgeschicks im Großen« (NS II 567), die sich die permanente Absage an alle weltliche Wirklichkeit auferlegt.

Auffällig ist, daß Solger die Präsenz des Göttlichen in der Vernichtung des Wirklichen vorzugsweise mit einem Terminus bezeichnet, dessen Diskreditierung er beklagt: demjenigen des »Schicksals«. Immer wieder macht er sein Bemühen deutlich, dafür eine Neubestimmung und Neuwertung durchzusetzen¹⁸⁾. In der Tat haben sich auf diesem Feld im Sprachgebrauch der Zeit Beliebigkeit und Wirrwarr ausgebreitet. Das zeigt sich zum Beispiel bei Herder, der in der Spätschrift *Adrastea* (1801/03) die Tragödie als »Schicksalsfabel« beschreibt, eine »Fabel des menschlichen Schicksals für menschliche Herzen«¹⁹⁾. Doch dann häufen sich die nominalistischen Varianten derart, daß der Verdacht auf Konsistenzmangel kaum abzuweisen ist: »So nenne man's Schickung, Begegniß, Ereigniß, Verknüpfung der Begebenheiten und Umstände; unentweichlich stehen wir unter der Macht dieses Schicksals«²⁰⁾. Offenbar bildet eine solche Diffusion den Hintergrund für Solgers Versuch, dem tragischen »Schicksal« eine neue theoretische Prägnanz zu verschaffen.

Damit reagiert der Ästhetiker zugleich auf eine literarische Praxis, die nicht nur ihm als defiziente Konventionalisierung des Dramas ins Auge fällt. In jenen Jahren ist ja die Rührstück-Fabrikation des emsigen Iffland und des nicht minder erfolgreichen Kotzebue in vollem Schwange, durch kein noch so begründetes Votum von den Theatern fernzuhalten. Schon Schillers richtender Spott in den *Xenien* (1797)²¹⁾ erwies sich als ebenso treffsicher wie wirkungslos. Die Mentalität, die das rührende dramatische »Familiengemälde« goutiert, bekundet sich hier folgendermaßen: »Uns kann nur das christlichmoralische

¹⁶⁾ Aus diesem Dualismus von Endlichem und Unendlichem, »Existenz« und »Idee«, »Erscheinung« und »Wesen« entwickelt Solger Tragödie und Komödie »nach entgegengesetzten Seiten, aber mit derselben inneren Bedeutung«. Vgl. *Erwin* (Anm. 10). S. 257; *Vorlesungen* (Anm. 11). S. 85; NS II. 541 u. 570.

¹⁷⁾ *Vorlesungen* (Anm. 11). S. 245.

¹⁸⁾ Vgl. u.a. *Erwin* (Anm. 10). S. 257; *Vorlesungen* (Anm. 11). S. 98, 130 u. 139f.; NS II. 533 u. 578.

¹⁹⁾ Johann Gottfried Herder: *Sämmtliche Werke*. Hg. von Bernhard Suphan. Berlin 1877-1913. Bd. XXIII. S. 355f.

²⁰⁾ Ebd. S. 359. – Die Auslegung »dieses Schicksals« auf »Nemesis-Adrastea« und den geschichtsphilosophischen Zusammenhang referiert Wolfgang Düsing: *Die Tragödientheorie de späten Herder*. In: *Johann Gottfried Herder 1744-1803*. Hg. von Gerhard Sauder. Hamburg 1987. S. 238-250

²¹⁾ *Xenien* 390-412, später mit einigen Änderungen zusammengefaßt unter dem Titel *Shakespears Schatten*. – Zitiert nach: *Schillers Werke. Nationalausgabe* (= NA). Weimar 1943 ff. Bd. I. S. 358f.

rühren, / Und was recht populär, häuslich und bürgerlich ist.« So fragt »Er«, die Erscheinung des »gewaltigen Hercules«, denn schließlich:

Woher nehmt ihr denn aber das große gigantische Schicksal,
Welches den Menschen erhebt, wenn es den Menschen zermalmt?

Die Antwort aus dem ›Geist‹ des Zeitgeschmacks: »Das sind Grillen! Uns selbst und unsre guten Bekannten, / Unsern Jammer und Noth suchen und finden wir hier.« Uns selbst: also nicht die Heroen vom Schlage des »Cesar« oder des »Orest«, sondern »Pfarrer«, »Kommerzienräthe«, »Fähndriche«, »Sekretairs« und »Husarenmajors«, wie das Personal des Familien-Rührstücks im einzelnen aufgefächert wird²²⁾. Und was »dieser Misère« denn »Großes« begegnen könne? Antwort: »Was? Sie machen Kabale, sie leyhen auf Pfänder, sie stecken / Silberne Löffel ein, wagen den Pranger und mehr. « Solche Handlungsformate kommen zustande, wenn sich der Dramatiker selbstgenügsam einrichtet in des Bürgerlebens engem Kreis.

Die Verkleinerung des »Schicksals« zur häuslich-alltäglichen Dutzendware registriert Solger mit einer gegenüber Schiller noch verschärften Indignation. Er sieht nach der »Periode des bürgerlichen und rührenden Schauspiels« ein »neues Unheil [...] über uns eingebrochen« und vermerkt 1819: »Es ist leider dahin gekommen, daß man, auch ohne allen Anspruch auf einen höheren, moralischen oder künstlerischen Standpunkt, die baare Aufdeckung dessen, was in der menschlichen Natur zugleich verabscheuungswürdig und gemein ist, für tragisch genommen hat. Das arme, von den Deutschen so lange gemißhandelte Schicksal hat sich endlich bequemen müssen sich in den unwiderstehlichen Trieb zum Verbrechen zu verwandeln, der die verwilderte Phantasie des für das Hochgericht reifen Menschen hinreißt, und wovon wir so manches Beispiel in Criminalacten lesen [...]« (NS II 624f.). Ganz offensichtlich ist es das damals theatermodische ›romantische Schicksalsdrama‹ der Werner, Müllner, Houwald und ihrer Proselyten, das den schon von Resignation umspielten Einspruch des klugen Ästhetikers herausfordert, dem an der Würde der Kunst und ihrer Repräsentanz für das wahre Unendliche so viel gelegen ist²³⁾.

In solchen Koordinaten setzt sich Solger des näheren mit Schiller auseinander, zielt dabei auf eine – nach seiner Auffassung – unzureichende Trak-

²²⁾ Adam Müller glossiert das gleiche Personal in seiner kritischen Bestandsaufnahme *Über das deutsche Familiengemälde* (im *Phöbus* 1808. 11. u. 12. Stück. S. 49) – zum Zeichen, daß sich seitdem nichts geändert hat an der Publikumsneigung und Theaterkonvention.

²³⁾ Vgl. den programmatischen Vortrag *Über den Ernst in der Ansicht und dem Studium der Kunst* (NS II. 424-444), den Solger am 3. August 1811 (dem Geburtstag des preußischen Königs Friedrich Wilhelm III.) in Berlin gehalten hat – drei Monate später wurde er an die Universität berufen.

tierung des »Schicksals«, wenn die dramatische Gestaltungsweise nicht den Widerspruch zwischen dem Irdisch-Wirklichen und dem Göttlich-Wesenhaften erfahrbar macht. So moniert er 1803 an der *Braut von Messina* die »unnatürliche Mischung« der antiken und romantisch-modernen »Principien«. Aus dem Drama spreche eher das »Walten eines unbegreiflichen, dunkeln Schicksals«, nicht aber zeige sich »der Finger Gottes«, wie es dem modernen, durch das Christentum kultivierten Empfinden entspräche, auch manchen Zügen des Dramas selbst wie der Totenmesse beim Fürstenbegräbnis. In Schillers antiki-sierendem Experiment »einer Tragödie in strenger Form«²⁴⁾ mit dem wieder eingeführten Chor und dem eigentümlichen religiösmythologischen Synkretismus sieht der romantische Ästhetiker letztlich nur das Mißlingen bis hin zu den übermäßig strömenden »Sentenzen und Maximen« der für den Autor charakteristischen Rhetorik (NS I 106ff.)²⁵⁾. Woran Solger bei Schiller eigentlich Anstoß nimmt, das bleibt in dieser Behandlung eines Sonderfalls noch verhüllt.

Deutlicher artikuliert sich der Kritiker in der 1819 publizierte Rezension von August Wilhelm Schlegels Wiener *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*, die 1809 veröffentlicht worden waren. Mit Recht kann Solger seine weit ausgreifende Besprechung (mehr als 130 Druckseiten in der Nachlaß-Ausgabe!) als eine eigenständige »Abhandlung« geltend machen (NS I 728) – zweifellos ist ihm darin die klarste und bündigste Darstellung seiner Dramenästhetik gelungen. Wenn er auch Anlaß sieht, dem berühmten älteren Schlegel »beinahe in allem« zu »widersprechen«, zeigen sich in der Beurteilung von Schillers Dramatik keine gravierenden Unterschiede. Unverkennbar – und für unsere Beobachtung ergiebiger – ist der Umstand, daß Solger in der kritischen Erörterung von Schlegels Prämissen auch diejenigen Schillers miterfaßt und auch miterfassen kann. Zwar ist August Wilhelm Schlegel als einziger Romantiker auch nach Schillers Tod als unversöhnlicher, mitunter geradezu gehässiger Gegner des gefeierten Dramatikers aufgetreten. Aber seine offenbar tief verwurzelte Animosität hat ihn nicht daran gehindert, von Schillers Tragö-dientheorie zu lernen und diese Lektion auch deutlich durchblicken zu lassen²⁶⁾.

Schlegel hatte seinen Erkundungszug durch die europäische Dramatik an einer Faustformel festgemacht: »Innere Freiheit und äußere Notwendigkeit,

²⁴⁾ Schiller an Wilhelm von Humboldt, 17. Februar 1803.

²⁵⁾ Auch Eichendorff rückt später in diese schon bald standardisierte Schiller-Kritik ein, wenn er distanziert von »Schiller'schen Redeblumen« spricht: *Zur Geschichte des Dramas* (Anm. 1). S. 761. – Bereits in *Ahnung und Gegenwart* (1815) wird ein »Verehrer der Natur« über seinen Hang zu Schiller als Schwätzer vorgeführt (Kap. 15).

²⁶⁾ Vgl. zu dieser Abhängigkeit Ernst Behler: *Die Wirkung Goethes und Schillers auf die Brüder Schlegel*. In: *Unser Commercium. Goethes und Schillers Literaturpolitik*. Hg. von Wilfried Barner, Eberhard Lämmert und Norbert Oellers. Stuttgart 1984. S. 578f.

dies sind die beiden Pole der tragischen Welt²⁷⁾. Diese Polarität versucht Solger sogleich ins Wanken zu bringen, indem er an den großen Beispielen der antiken Tragödie wie der Orestie und der Ödipodie nachweist, daß die darin waltende, den Menschen in den Untergang stoßende Schicksals-Notwendigkeit keine bloß »äußerliche und sinnlich zu ermessende Gewalt« sein könne, wie Schlegel formuliert hat²⁸⁾. Solger konstatiert mithin bei Schlegel eine »Verwirrung« (NS II 519)²⁹⁾, die ihn auf irreführende »Vorurtheile« schließen läßt, »worunter das von der berühmten sittlichen Freiheit, in dem negativ idealisierenden Sinne genommen, das mächtigste und gefährlichste ist« (NS II 521). Schlegel, einer der großen Wortführer der Romantik, steht demnach unter der abträglichen Einwirkung einer Auffassung, die in der Philosophie Kant und Fichte durchgesetzt haben, die als Dramatiker und Dramentheoretiker in erster Linie Schiller vertritt – es ist das Prinzip des subjektiven Idealismus, an dem sich Solger kritisch reibt und gegen das er eine spekulative Nobilitierung des »Schicksals« zu setzen versucht.

Ganz deutlich wird die Frontstellung zu Schiller, wenn Solger die verbreitete Meinung attackiert, »das sogenannte Schicksal bestehe nur in einer äußern Gewalt, über welche sich unser Inneres frei und groß erheben könne« (NS II 517). Das ist unverkennbar gegen Schillers Ästhetik des Erhabenen gerichtet. Solchem einseitig-kurzschlüssigen Denken setzt Solger die »vollständige« Erkenntnis des »Schicksals« entgegen, vorgetragen mit Beziehung auf Schlegels bekannte Theorie vom Chor als dem »idealisierten Zuschauer« in der Tragödie: »Hätte er in diesem [dem »Schicksal«] die göttliche und ewige Macht gesehen, vor welcher das Irdische nur deßwegen zergeht, weil sie sich darin gegenwärtig offenbart, so würde er auch erkannt haben, daß sie eben dieselbe ist, durch welche die Wirklichkeit als Universum, und so auch der Mensch als Menschheit oder Begriff einer menschlichen Gattung nach unveränderlichen Gesetzen besteht. Indem in den Hauptpersonen das Einzelne untergeht, steht in dem Chore die Gattung als Abbild der bleibenden Weltgesetze da,

²⁷⁾ *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*. Tl. I. 5. Vorlesung (zum Thema der »griechischen Tragödie«). Zitiert nach: A. W. Schlegel: *Kritische Schriften und Briefe*. Hg. von Edgar Lohner. Bd. V. Stuttgart u. a. 1966. S. 61. – Solger ordnet die Grundbestimmung im Zuge des kontrahierenden Referierens irrtümlich der 3. Vorlesung zu (NS II. 517f.).

²⁸⁾ *Vorlesungen* (Anm.27). S. 64. – Vgl. zu Solgers Antithese auch die Betonung, daß die Griechen (»Alten«) »die Willkür und das für sich abgesondert wirkende Leben des Einzelnen als eine frevelnde Absonderung und Empörung gegen das allgemeine göttliche Wesen der Notwendigkeit betrachteten« (*Erwin* [Anm. 10]. S. 157).

²⁹⁾ Denn es gibt bei Schlegel auch den Versuch, die Deskription des antiken Schicksalsbegriffs nicht unzulässig zu verengen, zum Beispiel die Warnung, in der tragischen »Notwendigkeit« eine »bloße Natur-Notwendigkeit« zu erblicken: sie habe »jenseits der sinnlichen Welt im Abgrunde des Unendlichen« ihren Ort (*Vorlesungen* [Anm. 27]. S. 62). Diese romantisch-enigmatische Wendung ist in der Tat nicht schlüssig auf die Grundformel abgestimmt.

in welchem alle Widersprüche vermittelt sind und einander nicht zerstören, sondern durch ihr Gleichgewicht erhalten« (NS II 524).

In den wesentlichen Zusammenhängen zielt Solgers Schlegel-Kritik auf Schiller als den tragödientheoretischen *spiritus rector*: zuviel Subjektivität, zuviel Präntention von Freiheit und Sittlichkeit als menschliche Eigenleistung, zuwenig »Hinweisung auf eine göttliche Ordnung der Dinge« (NS II 524), zuwenig Religiosität als Ergebung in den Götterwillen, die freilich unter dem Gesetz der Tragödie die als »nichtig« erkannte »Existenz« zerbrechen läßt³⁰⁾. So kann Solger, wenn im Nachgang zu Schlegel die Dramatik Schillers explizit zum Thema wird (NS II 618ff.), mit kritischen Perspektiven arbeiten, die er längst eingeführt hat. Von »einem ganz undramatischen und unpraktischen Idealisieren der Geschichte« ist beispielsweise die Rede und von manchen anderen vermeintlichen Mängeln, die der spekulative Ästhetiker dem Subjektivismus als dem gleichsam konstitutionellen Gebrechen des Schillerschen Dramas anlastet. Den Vorzug erhält der *Wallenstein*, obwohl Solger auch in ihm das »Streben nach historischer Gründlichkeit« nicht durchgreifen, mehr auf »Nebenumbstände als auf die Hauptsache« gerichtet und von der idealisierenden Liebesgeschichte Theklas und Max Piccolominis überlagert sieht. Wenn der Kritiker Schiller die Absicht unterstellt, im *Wallenstein* »die nun in Schwung gekommene Idee des sogenannten Schicksals« durchzuführen, dann bringt der Theoretiker der göttlichen Schicksalsprävalenz in der bemessenen Formulierung im Grunde einen massiven Einwand vor.

Doch wollte Schiller dergleichen wirklich? Ist es angängig, sein Werk ohne weiteres mit der späteren Mode der Schicksalsdramatik zu verrechnen? Hier scheint nun doch der Versuch angezeigt, die Schicksalsgestaltung in Schillers Trilogie wenigstens im Umriß zu skizzieren. Damit soll nicht über die Richtigkeit oder Unrichtigkeit von Solgers Hypothese entschieden, sondern die Differenz im dramatisch-ästhetischen Perspektivismus markiert werden, die offensichtlich zwischen dem Dramatiker Schiller und seinem romantischen Kritiker besteht.

Vom »Schicksal« ist im *Wallenstein* in der Tat ausgiebig die Rede – immer wieder wird spekuliert, mit großem Aufwand berechnet (nämlich durch die Astrologie) oder planmäßig betrieben, was das »Schicksal« bringen mag. Das gilt nicht nur für *Wallenstein*, der um seiner politischen Selbstbehauptung willen bis zur moralischen Selbstverderbnis gehen will. Octavio Piccolomini, Anführer der kaisertreuen Gegenpartei im Offizierskorps, weiß genau, was *Wallenstein* der Verrat bringen wird: »Er faßt sein böses geheimnisvolles Schicksal«

³⁰⁾ *Vorlesungen* (Anm. 11). S. 310 ff.

(P 2474)³¹⁾. Der Generalissimus selbst sieht, nachdem seine Sondierungen mit den Schweden aufgefliegen sind (und die Gräfin Terzky mit gehörigem Nachdruck auf die »Gelegenheit« hingewiesen hat), keinen Rückweg mehr zum Kaiser:

Recht stets behält das Schicksal, denn das Herz
In uns ist sein gebietrischer Vollzieher. (T 655f.)

Doch der Sternengläubige, der die »Saatzeit« zu erkunden pflegt, damit sein Tun die rechte Stunde findet (P 986ff.), wird seines eigenen Schicksalsglaubens nicht froh. Denn er weiß:

[...] eifersüchtig sind des Schicksals Mächte.
Voreilig Jauchzen greift in ihre Rechte.
Den Samen legen wir in ihre Hände,
Ob Glück, ob Unglück aufgeht, lehrt das Ende. (T 660ff.)

Es fehlt also an Sentenzen nicht, in denen ein Wissen um das Schicksalswalten zum Ausdruck kommt, beginnend schon im Prolog, wenn von der »Kunst« gesagt wird, daß sie »den Menschen in des Lebens Drang« sieht und »die größte Hälfte seiner Schuld« den »unglückseligen Gestirnen« zuwälzt (Pr 108ff.) – eine kryptische Vorausdeutung auf Wallenstein, deren Aufschlüsselung durchaus nicht einfach ist. Vermutlich haben solche »Schicksals-Sentenzen« Solger dazu verleitet, den Dichter des *Wallenstein* auf einen ästhetischen Fatalismus festzulegen. Doch nichts führt hier mehr in die Irre als das Haftenbleiben am bloßen Wortlaut, nichts nötigt uns, Wallensteins Äquivokationen von Schicksalszwang und Herzensregung (s.o.), von »Sternenlauf« und »Schicksal« (T 1669) für bare Münze zu nehmen. Im Gegenteil: Schillers Gestaltungsweise spielt dem Zuschauer die Möglichkeit zu, das Handlungsbewußtsein der Figuren in seiner Fehlorientierung zu durchschauen. Wallenstein tut alles, um den Übertritt zu den Schweden als ein ihm aufgezwungenes Schicksal hinzustellen. Doch der Zuschauer kann wissen: Dieser Verrat soll der befürchteten Absetzung vom Feldherrnamt zuvorkommen, soll den Absturz in die politische Bedeutungslosigkeit – und damit den Fall des ganzen »Hauses« (P 1820) – abwenden, den Wallenstein mehr fürchtet als alles andere. Daß die böhmische Königskrone für einen ehrgeizigen Machtspieler ein lockendes Ziel darstellt, wie sich Wallenstein eingesteht (T 150f.), kann man verstehen. Doch daraus folgt mitnichten jene Zwangsläufigkeit, die Wallenstein für seinen Weg in Anspruch nimmt (T 765ff.), als wären Verrat und Treubruch vom »Zweck« (P

³¹⁾ Zitat-Nachweise aus Schillers Dramen nach den entsprechenden Bänden der NA mit Angabe der Verszahl, beim *Wallenstein* mit den Siglen Pr (= »Prolog«), L (= *Wallensteins Lager*), P (= *Die Piccolomini*) und T (= *Wallensteins Tod*).

1686) her zu heiligen. Es ist auch keine überlegene historische Perspektive auszumachen, mit der manche Interpreten Wallenstein rechtfertigen möchten – in ihm ›dämmert‹ keine Idee von Friedensordnung oder fortschrittlicher Staatsform, nichts vom beliebten utopischen Vorschein.

So steht der Fall vielmehr, daß der charismatische Feldherr, dessen Nimbus durch die Spiegelung bei Soldaten und Offizieren bis zum mythischen Format aufgewachsen scheint, von Schiller mehr und mehr zum Gegenstand der dramatischen Ironie gemacht wird³²⁾. Seine Schicksalsberufungen wirken zweideutig, führen einen Gegensinn mit sich, den der Zuschauer entdecken, gegen den Sprecher wenden kann – besonders deutlich, wenn Wallenstein für die Freundestreue Octavios »ein Pfand vom Schicksal selbst« zu halten wähnt (das Lützener Traumorakel), während der Zuschauer den wahren Zusammenhang kennt (T 894ff.). Wie sich Wallenstein über den jeweiligen Stand der Handlung täuscht und einstigen Gefolgsleuten noch traut, die längst mit ihm gebrochen haben und unter Octavios Regie gegen ihn agieren, so täuscht er sich auch über die wahren Kriterien, an denen das menschliche »Beginnen« auszurichten wäre, wenn es denn wirklich »redlich« sein soll (T 192f.). Er verrennt sich in kosmische Strategien der Schicksalsberechnung, statt auf das Wort zu hören, das ihn auf den wahren Weg weist: »In deiner Brust sind deines Schicksals Sterne« (P 962)³³⁾.

Schillers dramatische Methode begnügt sich nicht damit, einen Schicksalszusammenhang herzustellen, in dem eine sinnverbürgende Providenz zu ahnen wäre. Die Nemesis-Elemente in den späten Tragödien stehen nicht für den Glauben an eine göttlich-gerechte Weltordnung, die dafür sorgen würde, daß die Guten und Bösen ihr gebührendes Schicksal erreicht. Nicht auf das Schicksal kommt es an, sondern darauf, wie sich der Mensch, der von ihm angegangen wird, zu ihm stellt. So spricht Schiller in seiner Tragödientheorie von der »Inokulation [also: der ›Einimpfung‹] des unvermeidlichen Schicksals«, mit der »die starke Seite des Menschen« herausgefordert werden soll³⁴⁾, die – wie Schiller mit Emphase formuliert – »hohe dämonische Freiheit in seiner

³²⁾ Vgl. dazu sehr aufschlußreich, mit der Wendung auf eine »satirische Tragödie« Alfons Glück: *Schillers »Wallenstein«*. München 1976. S. 159 ff., zuletzt auch – konzentriert auf die astrologisch-humoralpathologischen Aspekte (Wallenstein als Melancholiker unter dem Einfluß Saturns) – Dieter Borchmeyer: *Macht und Melancholie. Schillers »Wallenstein«*. Frankfurt/Main 1988. S. 24 ff.

³³⁾ Mit sicherem Gespür hat Eichendorff den Schlüsselcharakter dieser Sentenz – gesprochen vom skrupellosen Illo, der Wallenstein damit zum Verrat antreiben will – für Schillers Dramatik überhaupt erkannt, freilich auch mit einem kritischen Vorbehalt versehen, dem nichts Kantisches (oder Kant-Verdächtiges) bei ihm entgeht (*Geschichte der poetischen Literatur Deutschlands* [1857]. In: *Werke*. Bd. VI [Anm. 1]. S. 1051. Vgl. S. 812f.).

³⁴⁾ In der bis heute innerhalb der 1790er Jahre nicht sicher datierten Abhandlung *Ueber das Erhabene* (NA XXI. 51).

Brust«³⁵⁾. Was Schiller als Ästhetik des Erhabenen ausarbeitet, zielt auf die Fähigkeit zur intelligiblen Selbstbestimmung, die Verzicht bedeuten kann, Neigungen und Nötigungen der eigenen Natur mitunter bis zum Konflikt und Schmerz bekämpfen muß, doch auch die wahre Sicherheit verspricht, die mit den Mitteln einer bloß ›physischen‹ Kultur (bis hin zur quasi-militärischen Astrologie Wallensteins) nicht zu erlangen ist. Die Tragödie hat die Aufgabe, diese moralische Kultur einzuüben, sei es, daß sie das schwere Werk inhaltlich vorführt (wie zum Beispiel in *Maria Stuart*), sei es, daß sie dem Zuschauer ein negatives Exempel bietet, das er für sich richtig zu wenden hat. Eine solche wirkungsästhetische Konstellation hat Schiller im *Wallenstein* gestaltet (und wohl auch im *Demetrius*, dem letzten großen Fragment anvisiert): in ihr wird der Zuschauer in ein ironisches Verhältnis zu den Protagonisten, ihren Handlungsnormen und damit auch ihren Schicksalen gebracht. Auf seine moralische Selbsterkenntnis kommt es an – der »Lebenskunst« hat letztlich alle Aufwendung »der ästhetischen Kunst« zu gelten³⁶⁾.

Damit können wir die Differenz zwischen Solger und Schiller markieren. Für die spezifische dramatische Ironie von Schillers Gestaltungskunst, die sich im Verhältnis zum Mehrwissen des Zuschauers ergibt, hat der große Theoretiker der tragischen Ironie offenbar keinen Sinn. Solger nimmt die Schicksalsreden wörtlich, die dem Zuschauer gerade die Täuschungen der dramatischen Figuren anzeigen, ihn zu überlegener Einsicht bringen sollen – er nimmt sie wörtlich und kritisiert die Schicksalsidee, die sich in ihnen abzeichnet, als unzureichend von der eigenen Antizipation eines göttlichen Schicksals her. Bei Schiller ist »Schicksal« indes nur der Name für das den Menschen Gefährdende und Bedrohende, dessen dramatische ›Nachahmung‹ die Abwehrkräfte in ihm wecken und stärken soll bis zur äußersten Konsequenz, der Bereitschaft, »sich moralisch zu entleiben«³⁷⁾. So verlangt Schiller der Kunst »die wohlthätige Wirkung [...] der Freiheit«³⁸⁾, den Anstoß auf den Menschen zur Selbsttätigkeit in der Lebensmeisterung ab. Für diesen ›Aristotelismus‹, das heißt: die wirkungsästhetische Ausrichtung des Dramas auf den Zuschauer hin, zeigt sich Solger, wie Hegel durchaus Gehaltsästhetiker, unempfänglich. Doch wäre dies anders, so hätte wohl auch die Erfassung von Schillers Intention und der ihr folgenden Darstellungsweise nichts an der Kritik »der berühmten sittlichen Freiheit, in dem negativ idealisirenden Sinne« (NS II 521), geändert – »nega-

³⁵⁾ NA XXI. 46.

³⁶⁾ So Schillers nicht immer beachtete Rangstufung in den Briefen *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* (1794/95), und zwar im 15. Brief (NA XX. 359).

³⁷⁾ *Ueber das Erhabene* (NA XXI. 51).

³⁸⁾ Vorrede zu *Die Braut von Messina* (NA X. 9).

tiv« deswegen, weil diese »Freiheit« gerade ausgrenzt, worum es Solger zu tun ist: die sinngebende Präsenz der Gottheit als einer Schicksalsmacht im Drama.

Vielleicht kann man die Differenz zu Schiller pointiert noch einmal an einem semantischen Detail herausbringen. Solger feiert mit spinozistischem Pathos die »Allgewalt des Nothwendigen«, die das Individuum vernichtend schlägt, um der menschlichen »Gattung« zum Fortbestand zu verhelfen (NS II 456). Im Munde der Königin Elisabeth (in *Maria Stuart*. 3209f.) ist die »allgewaltige Notwendigkeit« keine Sinngebungsformel, sondern eine Aufgabenstellung für den Zuschauer – er hat zu erkennen, wie hinter der Rhetorik das wahre Motiv an der Arbeit ist, die Selbstbehauptung des »Weibes« gegen eine bedrohliche Welt und gegen die jüngere Rivalin (vgl. dann 3228ff.). Und dabei kann er wissen, daß der nachdrückliche Hinweis auf ihre Willens- und Entscheidungsfreiheit, den Elisabeth von Talbot erhalten hat (1330ff.), durch ihre Proklamation von »Notwendigkeit« nicht aus der Welt geschafft ist.

So bleibt als Fazit des kritischen Dialogs, den ein bedeutender romantischer Ästhetiker posthum mit Schiller geführt hat, nur eine letzte Antithese, die sich mit einer Formulierung von Roger Bauer so bezeichnen läßt: Der »spinozistischen Annahme des Fatums«, seiner »innerweltlichen Resakralisierung« bei Solger steht die »antispinozistische Verherrlichung der inneren Freiheit des Menschen« gegenüber³⁹⁾. Fügen wir noch hinzu, daß Solgers Ästhetik kaum rezipiert worden ist, überspielt – wie schon gesagt – durch die mit mächtigem Autoritätsanspruch auftretende Ästhetik Hegels. Dies bedeutet, daß wir innerhalb der Romantik kein Beispiel von dramatischer Praxis auffinden – und Schillers Werk gegenüberstellen – können, das sich als Umsetzung der Solgerischen Theorie auffassen ließe. Der Briefwechsel mit Tieck zeigt Solger zwar bemüht, in der *Genoveva* den Umriß des ihm vorschwebenden theozentrischen Dramas zu erblicken, zugleich aber bei aller Freundschaft und Diplomatie außerstande, über die elementaren dramatischen Schwächen des Legendenpanoramas hinwegzusehen (NS I 463ff.).

Erst Jahrzehnte später können wir eine Rückverwandlung von Solgers Dramenästhetik in dramatische Gestaltung beobachten, als ein junger Autor Anfang 1838 die beiden Nachlaß-Bände in die Hand bekam, von denen er später behauptete, er habe sie »gewiß schon zehn Mal gelesen«. Es war Friedrich

³⁹⁾ Vgl. R. Bauer: »Das gemißhandelte Schicksal«. *Zur Theorie des Tragischen im deutschen Idealismus*. In: *Euphorion* 58. 1964. S. 254. – Zu Solgers Wertschätzung Spinozas vgl. NS I. 145, ferner W. Henckmann: Nachwort (Anm. 10). S. 473f. Daß Spinozismus nicht gleichbedeutend mit Fatalismus sein muß, zeigt die deutlich von Spinoza-Gedanken inspirierte, aber ins Gegenteil zielende erste »Einwirkung« der Turmgesellschaft auf den jungen Wilhelm in Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (Buch I. Kap. 17). Vgl. dazu ausführlich Hans-Jürgen Schings: *Natalie und die Lehre des + + +. Zur Rezeption Spinozas in »Wilhelm Meisters Lehrjahren«*. In: *Jahrbuch des Wiener Goethe-Vereins* 89-91. 1985-87. S. 66 ff.

Hebbel, der bei Solger in die ästhetische Schule gegangen ist, nach seiner theoretischen Vorgabe ein dualistisches Drama konzipiert und gestaltet hat, das freilich trotz dieser romantischen Mitgift nicht mehr der Romantik zugerechnet werden kann. Es ließe sich zeigen, daß Hebbel auch in manchen Wendungen seiner Schiller-Kritik und als Autor eines ambitionierten Genoveva-Dramas auf den Spuren Solgers gegangen ist⁴⁰⁾. Doch dies gehört nicht hierher.

II

Wenn wir einem Bericht seines Sohnes Karl folgen, hat sich Schiller während seines Berliner Besuchs im Frühjahr 1804 einmal von August Wilhelm Iffland eine Lektüre für schlaflose Nächte erbeten. Iffland gab ihm ein Manuskript, und von dem konnte sich Schiller eine ganze Nacht nicht losreißen, so sehr war er von ihm gefesselt. Er fragte nach dem Namen des Autors und äußerte dann »heftig«, er möchte schon dieser gewisse Werner sein; das sei der Mann, an den sich Iffland halten müsse, wenn er etwas für die Bühne haben wolle⁴¹⁾.

Vermutlich handelt es sich um eine Anekdote, die Iffland in die Welt gesetzt hat, der ja nicht nur fleißig produzierender Stückeschreiber, sondern auch ein bedeutender Schauspieler mit etlichen Schiller-Rollen (nach seinem legendären Franz Moor in der Mannheimer Uraufführung der *Räuber* 1782) war, seit 1796 als Direktor des Königlichen National-Theaters in Berlin ein mächtiger Theatermann. Iffland ging es wohl darum, einen neuen Autor durchzusetzen, und da macht es sich natürlich gut, wenn man einen Segensspruch des berühmtesten Dramatikers der Zeit lancieren kann. Daß Zacharias Werner mit seinem dramatischen Erstling *Die Söhne des Tals* tatsächlich Schiller in Begeisterung versetzt haben kann, ist nicht gut denkbar. Als Goethe dem Freund das Stück über den Niedergang des Templerordens im September 1804 mit der Bemerkung zuschickte, es handle sich um »eine sonderbare, fast möchte ich sagen traurige Lectüre«, und man begreife nicht recht, »wie die Menschen so wunderliches Zeug machen könnten«⁴²⁾, da dürfte Schillers Urteil – wenn er

⁴⁰⁾ Vgl. zu Hebbels Solger-Lektüre die Tagebuch-Notate 988 ff., zur späteren Würdigung Solgers den Brief an Friedrich von Uechtritz vom 23. Juli 1856, zu den Grenzen seiner Rezeptionsfähigkeit (und zur Problematik des Solgerschen Hauptwerks!) freilich auch das Eingeständnis, der *Erwin* habe sein »Gehirn in einen Zustand« versetzt, »der mit der Drehkrankheit der Schaafe die bedauerlichste Aehnlichkeit hatte« (an Friedrich Theodor Vischer, 1. Juni 1858). Nachweise nach: F. Hebbel: *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe*. Hg. von Richard Maria Werner. Berlin 1901-07.

⁴¹⁾ Nach H.H. Borchardt (Anm. 5). S. 637f.

⁴²⁾ An Schiller, 10. September 1804. – Vgl. Goethes wohlwollende Beurteilung Werners (»ein vorzügliches Talent«) in einem späteren Brief an Friedrich Heinrich Jacobi (7. März 1808), wobei gewisse Eigentümlichkeiten des »dem modernen Christenwesen« anhängenden, ein wenig in die Scharlatanerie hinüberspielenden Autors im Ton ironischen Amusements zur Sprache kommen.

das Stück überhaupt gelesen hat – kaum anders ausgefallen sein. Der Autor, um den es geht, ist im Zeichen Schillers an- und aufgetreten: Mit der Dramatik von Zacharias Werner (1768-1823) liegt uns ein Schiller-Nachspiel vor, und zwar das profilierteste innerhalb der Romantik, wenn wir dabei von Kleist absehen⁴³⁾.

In Werners programmatischen und kommentierenden Äußerungen wimmelt es geradezu von Schiller-Berufungen. So versichert er einem Buchhändler, daß er im zweiten Teil der *Talsöhne* (unter dem Titel *Die Kreuzesbrüder* 1804 erschienen) keineswegs »die schöne Wallensteinische Landstraaße verlassen« habe, um sich etwa »in den reizenden Tieckschen Irrgängen« zu ergehen⁴⁴⁾. Sein zweites Drama *Das Kreuz an der Ostsee* (1806), vermutlich die Anregung für Caspar David Friedrichs bekanntes Bild, versucht er dem Theaterdirektor – »so wenig als ich es wage, mich mit Schiller in Parallele zu stellen« – im Vergleich mit dem Aufbau des Wallenstein und mit der »romantischen Tendenz« der *Jungfrau von Orleans* nahezubringen⁴⁵⁾. Das Stück ist als Doppeldrama angelegt, von dem nur der erste Teil (*Die Brautnacht*) abgeschlossen und publiziert worden ist. Werner greift dem Stoff nach auf die Eroberung des heidnischen Preußen durch die Deutschordensritter im 13. Jahrhundert zurück, gibt in der Darstellung jedoch, wohl einer persönlichen Not gehorchend, dem Liebsthema die kräftigeren Farben⁴⁶⁾. In der Figurenzeichnung, Szenengruppierung und Sprachstilisierung stößt man auf mancherlei

⁴³⁾ Vgl. dazu H.H. Borchardt (Anm. 5). S. 97 ff.; Vf.: *Rechtsverwirrung und Verdachtspsychologie. Spuren der Schiller-Rezeption bei Heinrich von Kleist*. In: *Kleist Jahrbuch* 1988/89.S. 198-218 (mit stärkerer Betonung des Schiller-Vorbilds für Kleists erstes Drama *Die Familie Schroffenstein*, 1803).

⁴⁴⁾ An Julius Eduard Hitzig, 28. Oktober 1802 (Z. Werner: *Briefe*. 2 Bde. Hg. von Oswald Floeck. München 1914. Bd. I. S. 118).

⁴⁵⁾ An A.W. Iffland, 10. März 1805 (zitiert nach: H.H. Borchardt [Anm. 5]. S. 638f.). – Das Stück ist allerdings von Iffland nicht zur Aufführung angenommen worden und später auch auf keiner anderen Bühne erschienen.

⁴⁶⁾ Das zeigt besonders deutlich die Szene zwischen dem heidnischen Warmio und der christlichen Malgona, die auf Entsagung und Märtyrertod hinführen soll, zunächst aber verrät, wie sehr sich der Dichter am Erotisch-Sexuellen entzündet (dessen Sublimierung er sich dann aufzwingt). Zu finden in: *Zacharias Werner's ausgewählte Schriften. Aus seinem handschriftlichen Nachlasse hg. von seinen Freunden* [Joseph Christian Freiherr von Zedlitz, Friedrich Karl Julius Schütz u. a.]. 15 Bde. Grimma 1840/41. Nachdruck Bern 1970. Bd. VII. S. 172-181. – Werners Ideen zur »Vergöttlichung der Menschheit durch die Liebe«, zur Frau als Mittlerin und Erlöserin für den Mann auf dem Weg zu Gott muten bis zur Verwirrung eklektisch an und sind andererseits sofort auf ihren wahren Antrieb zu durchschauen (vgl. G. Schulz [Anm. 7]. S. 602f.). Nicht wesentlich anders ist der »Heilsweg« zur Erlösung motiviert und beschaffen, den ein späterer Romantiker ersonnen hat: Richard Wagner ließ ihn durch die volle Wirklichkeit der Geschlechtsliebe verlaufen und glaubte damit die »Berichtigung« von Schopenhauers Entsagungs-Ethos gefunden zu haben (*Tagebuch für Mathilde Wesendonk*, 1. Dezember 1858). Allerdings: Aus solchem Denken ist ein faszinierendes Kunstwerk entstanden, der *Tristan* – da wird die Frage nach der Konsistenz der Grundlagen fast zur Beckmesserei.

Bekanntes von Tieck, aber auch von Schiller her, zum Beispiel in dem folgenden Passus⁴⁷⁾:

Nicht daß mein Mädchen schön ist,
Und daß ihr Geist so klar als ihre Stirne:
Nicht darum rühm' ich sie – denn beides hat sie
Gemein mit vielen Weibern dieses Landes.
Doch das, worin vielleicht sie einzig nur –
Es ist des ahnenden Gefühles Tiefe;
Der willkürlose Hang zum Edelsten,
Der zur Nothwendigkeit die Tugend adelt;
Des Willens hoher Ernst; der reine Einklang,
Zu dem Gedanken, Wort und That gestimmt;
Das stete Lauschen dann dem Ruf des Innern,
Den einzig sie befolgt in Glaub' und Leben,
Und niemals überhört noch mißverstehet.

Dieser Lobpreis der Tochter durch die Mutter klingt deutlich an den Schiller-Ton an. Neben der mithin bis in die Gestaltungsweise zu verfolgenden Strategie der Anlehnung und Rückversicherung gibt es bei Werner selbstverständlich auch die Markierung von Differenzen zu Schiller, den Vorsatz, über das große Vorbild, hinauszukommen. So meint er, daß Schillers *Jungfrau von Orleans* »bloß in katholische Form gegossen« sei, wogegen seine Intention im *Kreuz an der Ostsee* auf »ein echt katholisch gedachtes Stück« geht⁴⁸⁾: die Errichtung des Kreuzes auf Märtyrergräbern am Meeresstrand am Ende des ersten Teils soll das Zeichen dafür sein, wie »Kunst« hier »dem Glauben angetraut« ist⁴⁹⁾. Die Wendung ins Eigene – oder auch ins Romantische – deutet sich darin an, die Werner in der Schiller-Nachfolge zu vollführen sucht: es gelte, den »Leitstern« der tragischen Kunst ganz ins »Romantische zu verwandeln«⁵⁰⁾.

Anders als beim jungen Körner und anderen Schiller-Epigonon aus Begeisterung mag man Werners einschlägigen Berufungen ein gewisses Taktieren anmerken. Er will schließlich Eindruck machen beim Verleger und beim Theaterdirektor – da verfehlt eine Verneigung vor Schiller sicher nicht ihre Wir-

⁴⁷⁾ Z. Werner: *Schriften*. Bd. VII (Anm. 46). S. 132f. – Zum hier nicht allein stilistischen, sondern auch inhaltlichen Rückgriff auf Schiller vgl. Paul Böckmann: *Gedanke, Wort und Tat in Schillers Dramen* (zuerst 1960). In: *Schiller. Zur Theorie und Praxis der Dramen*. Hg. von Klaus L. Berghahn und Reinhold Grimm. Darmstadt 1972. S. 274-324. – Die Anknüpfung Werners an Schiller macht auch Paul Kluckhohn gut sichtbar in seiner – vom ›Geist‹ ihrer Entstehungszeit leider nicht unbeträchtlich infizierten – »Einführung« zu: *Deutsche Literatur in Entwicklungsreihen. Reihe Romantik*. Bd. XX. Leipzig 1937. Nachdruck Darmstadt 1971. S. 5-53 (zu Werner S. 14-31). Nützliche Informationen zu Werner bieten ferner u.a. Robert Ulshöfer: *Die Theorie des Dramas in der deutschen Romantik*. Berlin 1935. S. 138 ff.; Ulrich Beuth: *Romantisches Schauspiel. Untersuchungen zum dramatischen Werk Zacharias Werners*. Diss. München 1979.

⁴⁸⁾ An Johann George Scheffner, 29. April 1805 (zitiert nach: H.H. Borchardt [Anm. S. 640]).

⁴⁹⁾ Z. Werner: *Schriften*. Bd. VII (Anm. 46). S. 186.

⁵⁰⁾ An A.W. Iffland, 15. Juni 1805 (*Briefe* [Anm. 44]. Bd. I. S. 375f.).

kung. Als Werner im Mai 1805 die Nachricht von Schillers Tod erreicht, da elektrisiert ihn sofort der Gedanke »Welcher Posten ist jetzt vakant!«⁵¹⁾ Er will Schillers Erbschaft antreten, unter den Flügeln von Schillers Genius emporflattern in die lockenden Höhen des Ruhms – so souffliert er geradezu den reputationsfördernden Vergleich. Nicht wenige Kenner der literarischen Szene haben ihm für die folgenden Jahre eine Spitzenstellung bescheinigt, ein großes Format zuerkannt oder doch zugetraut. So notiert Germaine de Staël immerhin: »Seitdem Schiller im Grabe ruht und Goethe keine Theaterstücke mehr schreibt, ist Zacharias Werner der erste dramatische Schriftsteller Deutschlands«⁵²⁾. Franz Grillparzer resümierte im Rückblick: »Werner war der Anlage nach bestimmt, der dritte große deutsche Dichter zu sein [...]«⁵³⁾. Solger sah sich 1815 genötigt, Werner unter »die jetzt für die besten geltenden Dichter« einzureihen⁵⁴⁾

Mit *Martin Luther, oder: Die Weihe der Kraft*, von Iffland (der selbst die Titelrolle spielte) 1806 in Berlin aufgeführt, erzielte Werner seinen größten Theatererfolg – auch hier unter dem Geleit Schillers bis hin zum Versuch, den Krönungszug in der *Jungfrau von Orleans* womöglich an Schauwert noch zu überbieten (mit dem Wormser Umzug in der Szene III/3). Und fleißig machte er weiter: mit *Attila, König der Hunnen* (1807 entstanden, 1808 publiziert), mit *Wanda, Königin der Sarmaten* (1808 entstanden, 1810 veröffentlicht) und *Cunegunde die Heilige, Römisch-deutsche Kaiserin* (1808/09 entstanden, erst 1815 gedruckt). Alle diese Arbeiten sind als »romantische Tragödie« beziehungsweise »romantisches Schauspiel« deklariert, schreiben also die Gattungsbestimmung fort, die Schiller für die *Jungfrau von Orleans* gewählt hat. Die *Wanda* hat Goethe zur Uraufführung in Weimar (am 30. Januar 1808) angenommen, worin der ehrgeizige Autor die gleichsam rechtsgültige Einsetzung in das Schiller-Erbe erblickt haben mag. Ein jüngerer Dichter, der in der gleichen Zeit mit dem gleichen Ehrgeiz Goethe umworben hat, wurde dagegen zurückgewiesen: Heinrich von Kleist. Er rächte sich, indem er in der Figur der Kuni-gunde von Thurneck (im *Käthchen von Heilbronn*, entstanden 1807-10) Werners Dichtertum mit bösem Blick als ein künstliches, den Schein des Echten

⁵¹⁾ An J.G. Scheffner, 27. Mai 1805 (zitiert nach: H.H. Borchardt [Anm. 5]. S. 641).

⁵²⁾ *Über Deutschland*. Nach der Übersetzung von Robert Habs hg. von Sigrd Metken. Stuttgart 1962. S. 275. – Das Buch *De l'Allemagne*, publiziert 1813, ist 1810 abgeschlossen worden und erfaßt Werners Œuvre bis zum *Vierundzwanzigsten Februar*.

⁵³⁾ Tagebuch-Notat 2163 (aus dem Jahr 1834), zitiert nach: F. Grillparzer: *Sämtliche Werke, ausgewählte Briefe, Gespräche, Berichte*. Hg. von Peter Frank und Karl Pörnbacher. München 1960-65. Bd. VIII. S. 787.

⁵⁴⁾ *Erwin* (Anm. 10). S. 256. – Im Kontext kommt freilich der Vorbehalt Solgers zum Ausdruck.

und Natürlichen nur vortäuschendes Zusammenraffen des Verschiedenartigsten glossierte⁵⁵⁾.

Nicht immer sind die ›schillernden‹ Züge in Werners Dramen jedoch als bloße Mosaiksteine neben anderen oder als taktisch-theatralische Mittel wahrzunehmen. Es gibt ein Beispiel, das zeigt, wie er aus der Orientierung an Schiller eine weiterführende Theatralisierung des »Schicksals« versucht: der berühmt-berüchtigte Einakter *Der vierundzwanzigste Februar*. Heinrich Heine, der ansonsten mit spöttischen Sottisen ad Werner nicht spart, rechnet dieses Stück »zu den kostbarsten Erzeugnissen unserer dramatischen Literatur«⁵⁶⁾, Und was immer Goethe von Werners Talent denken (und vertraulich äußern) mochte, ganz grundlos wird sein Wohlgefallen an diesem Stück nicht gewesen sein, zumal er an seiner Entstehung beteiligt war. Wie bekannt ist, verhalf Goethe auch diesem Wernerschen Drama zu einer Aufführung in Weimar, deren Premiere – wie anders? – an einem 24. Februar (1810) stattfand.

Das Stück bezieht sich auf eine Serie von Unglücksfällen, die eines gemeinsam haben: das Datum. »Und kam ein Unfall, der das Herz traf, war / Es stets am vierundzwanzigsten Februar!« (572f.)⁵⁷⁾ An diesem dies fatalis hat der Bruder die Schwester getötet im Kinderspiel (498ff.). Ein 24. Februar bringt ihn zurück zu seinen inzwischen verarmten, vor dem Ruin stehenden Eltern – der Vater tötet ihn, um an sein Geld zu kommen, erfährt zu spät, daß es das Blut des eigenen Sohns ist, das er vergossen hat (929). Und es war ein 24. Februar, an dem einst im Jähzorn ein Messer geworfen und ein Fluch herausgeschleudert worden ist (442ff.) – das Ereignis, mit dem vor 28 Jahren die ganze Unheilsserie begonnen hat. Seit dem Fluch des alten Vaters auf die Tochter, ihren Gatten und ihre »Leibesfrucht« waltet ein Unstern über der Familie, regiert das Gesetz des Mordens, scheint sich ein tückisches Schicksal just diesen einen Tag ausersehen zu haben, um immer wieder zuzuschlagen ...

In Dramaturgie und Semantik des Einakters sind die Nachwirkungen Schillers nicht zu übersehen. Die Sentenz vom »Fluch der bösen Tat«, die »fortzeugend, immer Böses muß gebären« (P 2452f.) steuert das Geschehen im »Fluchhaus, wo sich Sünd an Sünden reihn« (792). Auf den *Wallenstein* deuten noch andere Echos wie der Sternenglaube (528) oder das Motiv der Kugelfestigkeit, das hier (767ff.) wie dort (L 349ff.) ein Teufelsbündnis vermuten läßt.

⁵⁵⁾ Vgl. zu dieser literarischen Spiegelung, die für Kleist durch Adam Müllers Werner-Polemik (in dem Aufsatz *Vom Charakter der spanischen Poesie*, publiziert 1808 im *Phöbus*) vermittelt und vorgeprägt ist, die scharfsinnigen – und in diesem Punkt auch treffsicheren – Recherchen von Katharina Mommsen: *Kleists Kampf mit Goethe*. Neuausgabe Frankfurt/Main 1979. S. 60 ff.

⁵⁶⁾ In der *Romantischen Schule* (H. Heine: *Schriften*. Bd. III [Anm. 2]. S. 474).

⁵⁷⁾ Zitate aus dem Stück mit Angabe der Verszahl nach: Z. Werner: *Der vierundzwanzigste Februar. Eine Tragödie in einem Akt*. Hg. von Johannes Krogoll. Stuttgart 1967. – Der Zusatz Pr steht für den »Prolog« (in der Erstausgabe 1815).

Solche Bezüge, die sich auch bei Adolph Müllner auffinden lassen, haben wohl Solger veranlaßt, den – im März 1799 abgeschlossenen – *Wallenstein* in die Reihe der Schicksalsdramatik einzurücken (NS II 619), während Hebbel sogar eine Genealogie vermutete⁵⁸⁾. Noch deutlicher ist indes der Einfluß der *Braut von Messina* auf Werners Einakter: hier setzt er an und sucht die Überbietung in der Schicksalstheatralik. *Der Vierundzwanzigste Februar* gibt – in größerer Konzentration, daher mit noch massiverem Effekt – eine Abfolge von Familiengreueln wie Schillers Stück und hat mit ihm auch die analytisch angelegte Struktur gemeinsam, in der alles Unheil aus der Vergangenheit entwickelt wird.

In Schillers antikisierender Tragödie kommt als Ur-Frevel ein »Raub« zum Vorschein, durch den der »Ahnherr« die Gattin an den Sohn verloren hat (also die Umkehrung der Konstellation des *Don Karlos*). Der Fluch des betrogenen Vaters liegt fortan über dem Fürstenhaus, in dem sich »Haß« und »Streit« immer wieder erneuern müssen, die Kette der »Verbrechen« offenbar kein Ende findet (960ff.). Zwei Brüder, seit Kindheitstagen verfeindet, bringen mit ihrer Zwietracht den ganzen Staat in Unordnung. Nach mühsamer Versöhnung entdecken sie sich schließlich als Rivalen in der Liebe zu einer Frau; ein Mord geschieht aus ungezügelterm Haß. Dann stellt sich heraus, daß die umworbene, Feindschaft stiftende Beatrice in Wahrheit die Schwester der verfeindeten Brüder ist, bisher auf Betreiben der Mutter vor der Welt verborgen. Diese hat sich von zwei Traumorakeln für das ihr liebere entschieden, eigentlich nur für die ihr willkommene Auslegung (1306ff.), und gegen das verheißene Unglück Schicksalsprävention versucht – mit dem gleichen Ergebnis wie der eigenmächtige Versuch in der Ödipodie, ein göttliches Orakel außer Kraft zu setzen:

Wie die Seher verkündet, so ist es gekommen,
Denn noch niemand entfloh dem verhängten Geschick.
Und wer sich vermißt, es klüglich zu wenden,
Der muß es selber erbauend vollenden. (2486ff.)

Das klingt nach Fatalismus. Doch Schiller geht es keinesfalls darum, im Nachstellen einer antiken Schicksalskausalität das Fatum zu bestätigen – er will vielmehr an den Punkt führen, wo der Mensch es aus Freiheit aufzubrechen vermag. Auch der Antiken-Imitator suspendiert nicht den Fortschritt im sittlichen Bewußtsein, den er für »die tragische Kunst« der Moderne in Anspruch nimmt⁵⁹⁾. Noch »in den vortrefflichsten Stücken der Griechischen Bühne« sei

⁵⁸⁾ Ihm wird nach einer Münchner Aufführung 1838 »klar, daß eigentlich der *Wallenstein* das ganze Irrwisch-Nachtfeuerwerk der Schicksals- und Ahnungstragödien entzündet hat« (Tagebuch-Notat 1029 [Anm. 40]).

⁵⁹⁾ *Ueber die tragische Kunst* (1791). NA XX. 157 (auch für die folgenden Zitate).

ein Defizit festzustellen, »weil in allen diesen Stücken zuletzt an die Nothwendigkeit appelliert wird, und für unsre Vernunftfordernde Vernunft immer ein unaufgelöster Knoten zurück bleibt«. Denn »eine blinde Unterwürfigkeit unter das Schicksal« – wie sie die antike Tragödie einhält – sei »immer demüthigend und kränkend für freye sich selbst bestimmende Wesen«. Und es ist keine Frage, daß der experimentierende Dramatiker der *Braut von Messina* auf eine solche Wendung hinarbeitet und folglich eine moderne Tragödie intendiert. Der Brudermörder Don Cesar gibt seinem Sühnetod am Ende unübersehbar diesen Sinn der sittlichen Selbstbestimmung, des Selbstgerichts aus Freiheit:

Nicht auf der Welt lebt, wer mich richtend strafen kann,
Drum muß ich selber an mir selber es vollziehn.
Bußfertge Sühne, weiß ich, nimmt der Himmel an,
Doch nur mit Blute büßt sich ab der blutge Mord.
[...]
Den alten Fluch des Hauses lös' ich sterbend auf,
Der freie Tod nur bricht die Kette des Geschicks. (2634ff.)

Das kann man nicht, auch wenn manche Interpreten so tun, als bloße Rhetorik nehmen, nach deren inhaltlicher Verbindlichkeit nicht weiter zu fragen wäre. Vielmehr zeigt sich hier das Worumwillen von Schillers dramatischer Bemächtigung des antiken Kunstgeistes: indem sich das Verhängnis erfüllt, tritt die sittliche Leistung des Menschen hervor, der den mythischen Zwang in einem Akt der Freiheit aufhebt. Die Frage nach der psychologischen Wahrscheinlichkeit dieses Aufschwungs zum Pathetisch-Erhabenen sollte, schon um der historischen Stimmigkeit willen, den Blick auf Schillers Anthropologie nicht auslassen, dergemäß der Schritt »von der Abhängigkeit [...] zur Freyheit« nicht als allmählicher »Uebergang«, sondern »plötzlich« als ein Sichlosreißen »aus dem Netze« zu vollführen ist⁶⁰⁾. Inwieweit diese nach Schiller unverlierbare Möglichkeit des Menschen zur Selbstbefreiung allein schon in der Rhetorik des Don Cesar plausibel hervortreten kann, während im Pragmatischen noch der Schicksalsfluch beherrschend bleibt, gehört zur Schwierigkeit des Dramen-

⁶⁰⁾ *Ueber das Erhabene*. NAXXI. 45. – Vgl. die konsequente, im Detail freilich bis zur Penetranz schematisierende Anbindung der Dramenanalyse an Schillers Tragödientheorie durch Gerhard Kluge: *Die Braut von Messina*. In: *Schillers Dramen. Neue Interpretationen*. Hg. von Walter Hinderer. Stuttgart 1979. S. 242-270, hier: S. 265. Immerhin gelingt es durch diese Methode, die Interpretation zwar nicht unter »neue Gesichtspunkte« (S. 242) zu bringen, aber doch zuverlässig in Schiller-Nähe zu halten. Die Kritiker hingegen, die bei Don Cesar einen allmählichen Prozeß der »Läuterung« vermissen, treiben ihr Geschäft, wenn sie Schillers zuständige Lehre vom Erhabenen ohne weiteres beiseite schieben, wirklich nur auf eigene Faust. Von Rolf-Peter Janz wird dieses Verfahren sogar so weit geführt, daß er den Dichter der *Braut von Messina* auf eine Destruktion des Erhabenen festlegt, hinter der nichts anderes steckt als sein Interpretierenwille: *Antike und Moderne in Schillers »Braut von Messina«*. In: *Unser Commercium* (Anm. 26). S. 339 ff.

schlusses, deren nähere Erörterung in diesem Zusammenhang zu aufwendig wäre.

Zumindest ist evident, daß Schillers Gestaltungsweise nicht auf ein Plädoyer für den Fatalismus, auf eine schauernde Bestätigung des mythischen Schicksalszwangs hinausläuft. Sie ist auf eine Perspektive der Freiheit im Sinne des subjektiven Idealismus ausgerichtet. Im *Wallenstein* als wirkungsästhetisches Ziel jenseits der dramatischen Handlung in das Gemüt des Zuschauers verlegt, ist dieser Freiheitsakt in der *Braut von Messina* in den innerdramatischen Ablauf zurückgenommen, dem Brudermörder Don Cesar als Konsequenz der Anagnorisis zugewiesen, als eine sittliche Haltung, die übrigens mit der Seelenverwundung des zurückgewiesenen Liebhabers, psychologisch durchaus zugänglich, im Konflikt steht (2810f.). Es gehört zu den Standards der Rezeptionsgeschichte, dies alles problematisch zu finden, verfehlt im Ansatz, mißglückt im Resultat. Stellt man den experimentellen Charakter des Dramas in Rechnung, kann man die vollbrachte Kunstleistung auch anders einschätzen.

Es ist bekannt, daß Schiller mit seiner Antikenadaption letztlich nicht in das Kostüm des Sophokles schlüpfen, sondern eine andere Auseinandersetzung führen wollte. Ihm hatte Goethe 1800 die Theaterbearbeitung der *Iphigenie* anvertraut, die 1802 in Weimar aufgeführt wurde. Im gleichen Jahr kamen auch dramatische Versuche wie August Wilhelm Schlegels Euripides-Bearbeitung *Ion* und Friedrich Schlegels *Alarkos* auf die Bühne des Hoftheaters (wobei Goethe bekanntlich den Lachsalven des Publikums entgegentrat). Die im August 1802 wieder aufgegriffene (und im Februar 1803 abgeschlossene, am 19. März uraufgeführte) *Braut von Messina* ist in diesem Kontext zu sehen⁶¹⁾: als Schillers Versuch, der ihm suspekten Schlegel-Richtung ein ›gültiges‹ Griechendrama gegenüberzustellen, das die antike Form zu wahren, schließlich aber in den modernen Kunstgeist zu überführen hatte. Die Antwort auf die romantischen Antiken-Experimente hat dann fortzeugend gewirkt auf das romantische Schicksalsdrama. Doch kein »Fluch der bösen Tat« waltet in diesem Stück Wirkungsgeschichte, sondern eine eigenwillige Meinung, mit der sich die Zeitgenossen – und nicht nur sie – die *Braut von Messina* zurechtgelegt haben, nicht fassend, worauf Schiller eigentlich hinzielt.

Da treffen wir auch Zacharias Werner als Deuter und Programmatiker an. Er sieht bei Schiller einen »hellenischen Genius« am Werk, der in der *Braut von Messina*, deren »Grundton echt griechisch« sei, »ein Meisterwerk antiker tragischer Kunst und dichterischer Reflexion« geschaffen habe. Darin liegt eine Einschränkung: Schiller sei »nur gewohnt, das starre eiserne Fatum

⁶¹⁾ Vgl. dazu ausführlich G. Kluge (Anm. 60). S. 248 ff.

zu malen«, er könne sich nicht »die Milde des durch den Heiland versöhnten Christengottes [...] aneignen«⁶²⁾. Dieser Schritt in eine christlich-romantische »Kunst-Mythologie« müsse nunmehr getan, das Bündnis von Kunst und Religion (»Catholicismus«) geschlossen werden⁶³⁾. Doch aus dieser Schiller-Deutung, aus dieser Programmatik eines religiösen Dramas wird schließlich *Der vierundzwanzigste Februar*. Wie hält es das Drama um den dies fatalis mit dem Fatalismus, der nach Werners laut genug hinausposaunter Überzeugung doch gar nicht erlaubt sein darf?

Man hat immer wieder betont⁶⁴⁾, daß Werners Stück, obwohl es die Reihe der Schicksalstragödien eröffnet hat, diesem Typus selbst gar nicht zugeordnet werden könne. Egoismus, Habsucht (vor dem Hintergrund der napoleonischen Kriege), Hartherzigkeit, Glaubenslosigkeit (die freilich leicht in einen Schicksals-Aberglauben umschlagen kann): so oder ähnlich wurden die Triebfedern beschrieben, die hier in Wirklichkeit am Werk sind. Zweifellos läßt der Mord-Einakter eine solche Aufschlüsselung zu, so daß er als literarisches Dokument einer Familienverstörung zugleich auf eine sozialgeschichtliche Referenz bezogen werden kann⁶⁵⁾. Wahrscheinlich war es das Rühren an dieses Problem, vor dem Madame de Staël zurückschreckt, wenn sie Werner in diesem Stück »der Wahrheit zu nahe« kommen sieht, »und zwar einer Wahrheit, die zu hart und schauerlich ist, als daß sie in den Kreis der schönen Künste eindringen dürfte«⁶⁶⁾. Und wessen Sehweise entsprechend disponiert ist, der kann das Geschehen im »Haus des Fluchs« (163) auch auf den Grundnenner einer sozialen Problematik bringen: Für die Armut des ehemaligen Soldaten und Gastwirts lassen sich reale Ursachen und Bedingungen aufdecken, die nichts mit Fatalität, um so mehr aber mit den Auswirkungen des europäischen Kriegs, mit der Güterverteilung der Gesellschaft und dem Gang der Geschichte zu tun haben⁶⁷⁾. Die Frage ist nur, ob die Ermittlung eines derartigen »Real-

⁶²⁾ An A. W. Iffland, 13. Juni 1805 (nach H. H. Borchardt [Anm. 5]. S. 642f.).

⁶³⁾ An A. W. Iffland, 15. Juni 1805 (*Briefe* [Anm. 44]. Bd. 1. S. 377f.).

⁶⁴⁾ Schon Eichendorff gibt einen Hinweis in dieser Richtung: *Zur Geschichte des Dramas*. In: Werke. Bd. VI (Anm. 1). S. 770.

⁶⁵⁾ Vgl. G. Schulz (Anm. 7). S. 571 u. 575f.; ferner zu Wandlungen und Übergangskrisen des Familienlebens die sachkundige Darstellung von Thomas Nipperdey: *Deutsche Geschichte 1800-1866. Bürgerwelt und starker Staat*. München 1983. S. 114 ff. (mit der Einschränkung freilich, das alles sei »nicht gut erforscht«).

⁶⁶⁾ *Über Deutschland* (Anm. 52). S. 277. – Auf dem Liebhabertheater der Madame de Staël in Coppet (am Genfer See) war Werners Stück im Oktober 1809 erstmals aufgeführt worden. Werner, der dabei die Rolle des Mord-Vaters spielte, versäumte bei der Publikation nicht, seiner Gönnerin (»Aspasia«; Pr 35) neben Goethe (»Helios«; Pr 18) artig zu huldigen.

⁶⁷⁾ Vgl. die kritische Destruktion des Stücks von Herbert Kraft, der in der Untersuchung der Schicksalsdramatik von Claus Trägers Definition des Schicksals als »Metapher für unbegreifenes Geschehen der Wirklichkeit« ausgeht und in den »fiktiven magischen Ursachen« die verdrängten, aber erschließbaren realen aufzuzeigen versucht. Die Methode präformiert für die Behandlung Werners das Resultat einer »Rückständigkeit« in der »Aussage«. Vgl. H.

Substrats< noch das Drama bestehen läßt, das Werner nun einmal geschrieben hat, was immer es auch taugen mag.

Der Fatalismus, auf den man den Autor inhaltlich nicht ohne weiteres festlegen kann, dringt um so stärker in die ästhetisch-theatralische Aufbereitung seines Stücks ein, als ginge es um den demonstrativen Nachweis, daß die – vermeintliche – Lektion der *Braut von Messina* verstanden worden ist. Die ›Schicksals-Dramaturgie‹ beginnt mit den dunklen u-Lauten der Namensgebung: Kunz Kuruth heißt der Mord-Vater, Trude seine Frau, Kurt ihr Sohn, der unerkannt zu den Eltern zurückkommt und dem eigenen Vater zum Opfer fällt. Alle Fatalitäten der Familie Kuruth haften an einem »Unheilsding« (446), dem Messer als dem Instrument und Dingsymbol des Schicksals – und alles geschieht am dies fatalis des 24. Februar. Man kommt nicht an der Konstatierung vorbei, daß auf dem Fatalismus von Dramaturgie und Theatralik der weitaus größte Nachdruck von Werners Gestaltung liegt. Sie arbeitet absichtsvoll auf ein Dunkel hin, in dem man nicht klar sieht und auch gar nicht klar sehen soll – alles ist auf den ›Schauder‹ abgezweckt, und dieser würde durch wirkliche Aufklärung der Motive zunichte.

Wo aber zeigt sich in alledem etwas von jener »Milde des durch den Heiland versöhnten Christengottes«, deren Fehlen bei Schiller von Werner (siehe oben) so betont wird, daß diese Kritik sogleich einen programmatischen Charakter erhält? Wir werden darüber mehrfach belehrt, doch nicht im Drama selbst, sondern im »Prolog an deutsche Söhne und Töchter«, den Werner – im April 1810 (zwei Monate nach der Weimarer Aufführung) zum Katholizismus konvertiert – 1814 für die Publikation seines ›Nachtstücks‹ verfaßt hat. Zum Beispiel:

Eisernes Schicksal nannten es die Heiden;
Allein seitdem hat Christus aufgeschlossen
Der Höllen Eisentor den Kampfgenossen,
So schafft das Schicksal weder Lust noch Leiden
Den Weisen, die, mag Hölle blinken, blitzen,
In treuer Brust des Glaubens Schild besitzen! (Pr 73ff.)

Damit wiederholt Werner seine Schiller-Kritik von 1805, setzt der Fesselung an »das starre eiserne Fatum« (siehe oben) den befreienden Glauben an Christus entgegen. »Eilt, kniend fleh ich's, eilt zu Jesu Wunden« (Pr 114) – so weist der Dichter-Prediger der schuldigen Menschheit den Weg zum Heil. Das Theater soll sich zum Gottesdienst wandeln, soll – wie es ein früheres Planspiel wollte – den »religieusen Cultus« des frühen Christentums zum Vorbild neh-

men, als »die heiligen Gebräuche« (wie »Meßopfer, Processionen«) noch als »Schauspiel« wirkten, als »Kunstbild, was den tragischen Cothurn weit überragte«, Christus stets von neuem als »Stifter einer neuen romantischen Religion« und »Heros einer göttlichen Tragoedie« gegenwärtig geworden ist⁶⁸⁾. Die Suche nach Christus ist bei Werner nicht allein eine Sache der Glaubensüberzeugung. An seinem schwärmerisch-exzentrischen Gebaren ist eine psychologische Seite erkennbar, die wohl nicht nur auf seine nicht niederzukämpfende Libido schließen läßt, sondern auch auf den Wahn seiner Mutter, die sich für die Jungfrau Maria hielt, den Knaben Zacharias aber für Christus, den Sohn Gottes⁶⁹⁾.

Wir hören also mancherlei von Christus und können uns mancherlei dabei denken. Nur sehen wir dort nichts Rechtes davon, wo es gälte, gegen die vermeintliche Zwangsstruktur Schillers ein christliches Schicksalsverständnis wirklich zu bewähren, nämlich in der dramatischen Gestaltung selbst. Zwar wird die Polarität zwischen Himmel und Hölle des öfteren von den Unglücksleuten ausgemessen, auch aus der Bibel – übrigens ungenau – zitiert (850f.) und in höchster Drangsal einmal sogar die Kraft zum Gebet erlebt (908). Der arme Sohn betet eine Paul-Gerhardt-Strophe (817ff.), die in seiner Situation ähnlich ominös klingt wie Wallensteins berühmtes Abschiedswort »Ich denke einen langen Schlaf zu tun« (T 3677). Man kann wohl auch bemerken, daß Kurt, der seinen schuldbefleckten Eltern im Sterben die Vergebung durch den »Vater« eröffnet, eine Christus-Figuration abgeben soll (933f.). An der Stelle also, wo in der *Braut von Messina* das Selbstgericht Don Cesars steht, placiert Werner durchaus eine christliche Antithese der Fluchentsühnung. Aber das alles kommt nicht auf gegen die dramaturgisch-theatralische Suggestion des Fatalismus, die so stark ist, daß sie keineswegs bloß die negative Folie bildet, von der sich der wahre Glaube in seiner schicksalsüberwindenden Kraft abzuheben vermöchte.

Werner ist offensichtlich außerstande, eine dramatische Verfahrensweise zu entwickeln, die die christliche Schicksalsaufhebung auch gegen die verblendete Schicksalsgläubigkeit der Figuren zu profilieren vermöchte, und sei es als wirkungsästhetischen Appell. Das »Schicksal« wird dramaturgisch zum handelnden Subjekt, obwohl es nach der Intention nur von der Glaubenslosigkeit aufgereizt werden dürfte. Daß Heine den *Vierundzwanzigsten Februar* völlig frei fand von der ansonsten den Dichter umtreibenden »Religi-

⁶⁸⁾ An A. W. Iffland, 15. Juni 1805 (*Briefe* [Anm. 44]. Bd. I. S. 373).

⁶⁹⁾ Nach einem Bericht von E.T.A. Hoffmann, der sich – ebenfalls in Königsberg, sogar im gleichen Haus, geboren – in der Wernerschen Familiengeschichte gut auskannte: *Die Serapions-Brüder* (1819-21). Neuausgabe mit Anmerkungen von Wulf Segebrecht. München 1963. S. 856 ff. – Werner selbst hat vom Wahn seiner Mutter nachweislich gewußt.

onschwärmerei«⁷⁰⁾, ist ein Zeugnis dafür, daß Werner das religiöse Drama nicht gestaltet hat, das ihm vorgeschwebt haben mag und das er dann im »Prolog« gewissermaßen per Proklamation nachholt. Dort ist aber auch von einem Mißlingen die Rede und davon, daß er selbst den ersehnten »christlichen Tragöden« noch gar nicht abgibt (Pr 139ff.). Doch die »Wirkung des Segens« blieb ungeschrieben, die die »Wirkung des Fluchs« (wie der ursprüngliche Titel des *Vierundzwanzigsten Februar* lautete) ins Christliche überführen sollte.

Das Element des Fatalismus ließ sich dramaturgisch wirksam, doch um den Preis einer künstlichen Verdunklung ausbeuten – das Walten der göttlichen Gnade entzog sich dem Zugriff des Dramatikers. Er brachte mithin seine Schiller-Kritik nicht ans Ziel eines romantisch-christlichen Dramas ad majorem Dei gloriam. Absichten und Tendenzen in dieser Richtung gibt es genug bei Zacharias Werner, deutlich noch einmal im letzten seiner Stücke, der 1816 entstandenen *Mutter der Makkabäer*, ohne daß auch diesem Märtyrerdrama Künstlerglück beschieden gewesen wäre. Es bleibt bei Halbheiten, Wirren und Schwierigkeiten, für die man wohl nicht bloß die Grenzen von Werners Gestaltungskraft verantwortlich zu machen hat, sondern vor allem die Verwirklichungsproblematik, die ein theozentrisches Drama in seiner geschichtlichen Lage aufwerfen mußte.

III

Der Versuch, ein knappes Fazit zu ziehen, hat sich zunächst der Frage zu stellen, ob Werners dramatische Werke überhaupt mit Recht der Romantik beziehungsweise dem romantischen Umkreis zugerechnet werden können. Denn es ist bekannt, daß es da manche Verwahrung gibt, bei Adam Müller etwa oder auch bei Friedrich Schlegel, der Werner einen »noch verwirrteren Abdruck vom Kotzebue« genannt hat⁷¹⁾. Auch Solger sah keinen Anlaß, in Werner einen Geistesverwandten anzuerkennen: Sein Diktum vom »armen [...] gemißhandelten Schicksal« (NS II 625) läßt den *Vierundzwanzigsten Februar* keineswegs aus, und an anderer Stelle erklärt er ganz unverblümt, daß man über »die Werner'schen Helden [...] nur lachen kann, je mehr Kunststücke sie machen, um sich hervorzuthun«⁷²⁾. Wenn schließlich Eichendorff sich um eine noble Verteidigung des Vielgeschmähten bemüht, so geht es ihm weniger um Werners

⁷⁰⁾ In der *Romantischen Schule* (H. Heine: *Schriften*. Bd. III [Anm. 2]. S. 474).

⁷¹⁾ An A. W. Schlegel, 18. März 1808.

⁷²⁾ *Vorlesungen* (Anm. 11). S. 315.

literarische Leistung als um eine Ehrenrettung für die christlich-katholische Gesinnung des Konvertierten⁷³⁾.

Und dennoch: Werners geschichtlicher Ort ist die Romantik, und sein Werk reflektiert die Schwierigkeit, romantische Bestrebungen auf dem Feld des Dramas schlüssig zu realisieren. Auch Hoffmanns Serapiontiker sind sich nicht sicher, ob sie über eine »Romantik« froh sein können, die »sich nur zu oft ins Abenteuerliche, in geschmacklose Bizarrerie verirrt« – was über das *Kreuz an der Ostsee* gesagt wird⁷⁴⁾, über dessen ungeschriebene Fortsetzung zuvor Begeistertes ertönt ist⁷⁵⁾. So entschließt man sich, den in effigie gegenwärtigen Dichter, wenn er auch den »Gifthauch einer heillosen Betörung« mit sich trägt, denn doch »zum Ehrenmitglied unsers Serapions-Klubs« zu machen, versammelt sich im »Halbkreis« um Werners Bild und läßt die Gläser erklingen⁷⁶⁾. Zacharias Werner ist damit von berufener Seite zum Romantiker erklärt worden, und zum Humoristen noch dazu.

Mit ähnlichen Einschränkungen, wie sie im Disput der Serapions-Brüder deutlich werden, lassen sich Solgers romantische Schiller-Kritik und Werners romantische Fortschreibung Schillers in Verbindung bringen. Es gibt natürlich beträchtliche Unterschiede im argumentativen Format, aber auch Berührungspunkte, die für den klugen Ästhetiker ein wenig kompromittierend sein müssen. Solgers Schiller-Kritik und Werners Versuch, über Schiller hinauszukommen, wenden sich gegen die Ausrichtung auf das subjektiv-idealistische Freiheitsdenken und betreiben die Etablierung einer religiösen Sinnstruktur für das Drama, der eine, indem er das »Schicksal« theoretisch zu nobilitieren versucht, der andere, indem er sich bei der Realisierung einer solchen Konzeption heillos verheddert. Bei Werner wird evident, daß Solgers Ästhetik, soweit sie sich als Produktionsanleitung versteht, auf ein Drama zielt, dessen Möglichkeit seit der Aufklärung nicht mehr gegeben ist.

Solgers spinozistisches Schicksalsdenken läßt auch keine Klarheit in einem wesentlichen Punkt zu: Welche Bedeutung hat das Christentum, das jenes unbegreifliche Schicksalswalten aufhebt, wie es die antike Tragödie unter dem Vorzeichen des Mythos zeigt? Hier bleibt er unschlüssig, denkt er historisch zu indifferent (im Vergleich etwa mit Hegel). Es fällt auch auf, daß Solger als einziger Romantiker die Begeisterung nicht teilt, die das Drama Calderons aus-

⁷³⁾ In der Schrift *Über die ethische und religiöse Bedeutung der neueren romantischen Poesie in Deutschland* (1847) widmet Eichendorff in seinen Einzelporträts dem umstrittenen romantischen Subjektivisten die mit Abstand umfangreichste Darstellung (Werke. Bd. VI [Anm. 1]. S. 144-179).

⁷⁴⁾ E.T.A. Hoffmann: *Die Serapions-Brüder* (Anm. 69). S. 855.

⁷⁵⁾ Ebd. S. 849ff. – Hoffmann hatte zum *Kreuz an der Ostsee* eine Musik komponiert, die Werner im Brief an Iffland am 10. März 1805 erwähnt, und auch für die Erstausgabe des Trauerspiels (Berlin 1806) die Titelvignette beigesteuert.

⁷⁶⁾ E.T.A. Hoffmann: *Die Serapions-Brüder* (Anm. 69). S. 860f.

löst von den Brüdern Schlegel über E.T.A. Hoffmann bis hin zu Eichendorff mit seinen ebenso aufwendigen wie inspirierten Übersetzungen (erschieden 1846/53). Vor allem Schelling hat Calderon ausgezeichnet, weil er »die Wunder seiner Religion wie eine unumstößliche Mythologie« behandelt, und sogar über Shakespeare gestellt, »weil er ein wahreres Schicksal hat⁷⁷⁾. Solger hingegen äußert sich über Calderon reserviert (NS II 607f.), weil er sieht, daß der Typus des barocken Gnadendramas nicht erneuert werden kann – sein Fortleben beschränkt sich in der Tat auf die grellen Spitzfindigkeiten und dramaturgischen Absurditäten der romantischen Schicksalsdramatiker, Werners ›Reißer‹ vom dies fatalis nicht ausgenommen. Der scharf blickende Ästhetiker hat andererseits jedoch versäumt, ein religiöses Drama für das moderne Bewußtsein zu theoretisieren, das weder an die antike Prämisse der Mythologie noch an die christliche Verherrlichung eines gnädigen Gottes gebunden ist.

So ist der romantische Versuch nicht gelungen, jenes die Geister umschwebende Drama zu gestalten, das im Untergang des Endlichen die konkrete Manifestation des Unendlichen aufzeigen und immer wieder Zeugnis ablegen kann für das göttliche Eingreifen in die menschliche Geschichte. Darum behielt in dem poetisch-poetologischen Disput, den die Romantiker entfacht haben, der von der Aufklärung geprägte Dramatiker Schiller die Oberhand, der den Menschen nicht aus der Verantwortung für sein Handeln entlassen wollte und ihn mit der großen Zumutung der Freiheit gewürdigt hat: »Es ist gewiß von keinem Sterblichen Menschen kein größeres Wort noch gesprochen worden, als dieses Kantische, was zugleich der Inhalt seiner ganzen Philosophie ist: Bestimme Dich aus Dir selbst [...]«⁷⁸⁾.

⁷⁷⁾ Friedrich Wilhelm Joseph Schelling: *Philosophie der Kunst* (vorgetragen zuerst in Jena 1802/03). In: F.W.J. Schelling: *Sämtliche Werke*. Hg. von K.F.A. Schelling. Stuttgart/Augsburg 1856-61. Abt. I. Bd. V. S. 725 ff. (Zitate: S. 729f.). – Schelling errichtet seine hochfliegende Calderon-Deutung eingeständenermaßen (S. 726) auf der Basis eines einzigen Dramentextes, nämlich *La devocion a la cruz* (vermutlich aus dem Jahre 1634), von August Wilhelm Schlegel unter dem Titel *Die Andacht zum Kreuze* übersetzt (und 1803 veröffentlicht im ersten Band der Sammlung *Spanisches Theater*). Vgl. zu den Entwicklungslinien von Calderon zum romantischen Drama Swana L. Hardy: *Goethe, Calderon und die romantische Theorie des Dramas*. Heidelberg 1965 (S. 51 mit der Entdeckung von »Spuren« auch im *Vierundzwanzigsten Februar*).

⁷⁸⁾ Schiller an Gottfried Körner, 18. Februar 1793.