



## **Kulturgeschichte der Neuzeit**

d. Krisis d. europäischen Seele von d. schwarzen Pest bis zum 1. Weltkrieg  
Barock und Rokoko, Aufklärung und Revolution

**Friedell, Egon**

**München, [1950]**

Der Bund der Dioskuren

---

[urn:nbn:de:hbz:466:1-79487](http://urn.nbn.de/urn/resolver.pl?urn=urn:nbn:de:hbz:466:1-79487)

hinein beschäftigte, und an ein noch größer angelegtes Sujet der selben Art „Die Polizei“: „Paris, als Gegenstand der Polizei, muß in seiner Allheit erscheinen und das Thema erschöpft werden. Ebenso muß auch die Polizei sich ganz darstellen und alle Hauptfälle vorkommen. . . . Ein ungeheures, höchst verwickeltes, durch viele Familien verschlungenes Verbrechen, welches bei fortgehender Nachforschung immer zusammengesetzter wird, immer andre Entdeckungen mit sich bringt, ist der Hauptgegenstand. Es gleicht einem ungeheuren Baum, der seine Äste weitherum mit andren verschlungen hat, und welchen auszugraben man eine ganze Gegend durchwühlen muß. So wird ganz Paris durchwühlt, und alle Arten von Existenz, von Verderbnis etc. werden bei dieser Gelegenheit nach und nach an das Licht gezogen.“ Besonders der erste Akt, der im Audienzsaal des Polizeileutnants spielen und alle Räder der großen Maschine in vollster Bewegung zeigen sollte, wäre zweifellos ein Sittengemälde von einer aufregenden Buntheit und Spannung geworden, wie es nur Schiller hätte schreiben können. Hermann Hettner bemerkt hierzu in seiner sehr gediegenen „Literaturgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts“: „Wer erblickt Schiller gern in der Nachbarschaft von Eugen Sues Pariser Geheimnissen? Der Genius der Schönheit hat Schiller vor der Ausführung dieser Entwürfe bewahrt.“ In der Tat trägt niemand anders als dieser warnende Genius der Schönheit die Schuld daran, daß Deutschland nicht jenes allen anderen Nationen überlegene Drama hervorgebracht hat, zu dem es in seinen stärksten Talenten befähigt war.

Ebenderselbe Genius hat auch über dem Bund der beiden Diос-  
kuren gewaltet, den Hettner und die übrigen Literarhistoriker kuren  
nicht genug zu preisen wissen. Bekanntlich waren Goethe und Schiller einander ursprünglich antipathisch. Schiller rügte an Goethe „ein bis zur Affektation getriebenes Attachement an die Natur“, erklärte: „überhaupt ist seine Vorstellungsart zu sinnlich und betastet mir zu viel“ und schrieb schließlich, ebenfalls an Körner, ohne jede Paraphrase: „dieser Mensch, dieser Goethe ist mir einmal im Wege“; Goethe wußte in dem „gehorsamsten Promemoria“, worin er Schiller für die Jenaer Professur empfahl, an ihm nicht mehr zu

rühmen, als daß er „sich durch seine Schriften einen Namen erworben“ und erklärte nachträglich ganz offen: „Schiller war mir verhaßt.“ Und wie er im ruhigen Rückblick über jene Jahre des gemeinsamen Zusammenarbeitens dachte, erhellt aus den Worten, die er im Oktober 1824, fast zwanzig Jahre nach Schillers Tode, an Zelter schrieb: „Ich redigierte meine Korrespondenz mit Schiller von 1794 bis 1805.... Mir ist es dabei wunderlich zumute, denn ich erfahre, was ich einmal war. Doch ist eigentlich das Lehrreichste der Zustand, in welchem zwei Menschen, die ihre Zwecke gleichsam par force setzen, durch innere Übertätigkeit, durch äußere Anregung und Störung ihre Zeit versplittern, so daß doch im Grunde nichts der Kräfte, der Anlagen, der Absichten völlig Wertes herauskommt.“

Goethe und Schiller haben in jenen zehn Jahren zwei gemeinsame Schöpfungen hervorgebracht: das Weimarer Theater und die Xenien. Die sogenannte „Weimarer Schule“, die aus ihren Bemühungen hervorging, muß, aus den Berichten zu schließen, eine geradezu schreckliche Art des Theaterspielens über Deutschland verbreitet haben: es war offenbar der Gipfel jenes Stils, den man noch heute in durchaus nicht ehrendem Sinne als „Hoftheater“ bezeichnet. Goethes Grundmaxime lautete: „der Schauspieler soll stets bedenken, daß er um des Publikums willen da ist“; infolgedessen solle er nicht „aus mißverstandener Natürlichkeit“ so spielen, als wenn kein Dritter dabei wäre. Dieses Prinzip, das an sich ja nicht unrichtig ist, wurde jedoch in einer Weise wörtlich genommen, veräußerlicht und überspannt, die ans Unbegreifliche grenzt. Die Darsteller mußten stets einen anmutigen Halbkreis bilden, durften nie nach dem Hintergrund sprechen, niemals dem Zuschauer den Rücken, ja auch nur das Profil zeigen. Das Hauptgewicht wurde auf kultivierten Vortrag gelegt: eine übertrieben deutliche Artikulation, die die Persönlichkeit des Schauspielers und den Charakter der Figur verwischt, und eine Art singende Deklamation, die man für den Höhepunkt der Schönheit hielt, kurz, es war die Reduktion der Schauspielkunst auf bloße Rezitation und eine Anzahl fixer Präsentationsgesten; infolgedessen nahmen auch die Leseproben einen ganz unverhältnismäßig großen Raum ein, von Goethe und

Schiller persönlich geleitet, die beide, wie dies bei Dichtern so oft der Fall ist, miserable Vorleser waren, Schiller in so hohem Maße, daß er hierdurch mehrmals den Erfolg seiner Stücke gefährdete: den „Fiesco“ las er in Mannheim so schlecht, daß alle, obgleich sie mit den größten Erwartungen gekommen waren, nach dem zweiten Akt weggingen und der Regisseur Meyer Streicher fragte, ob nicht ein anderer die „Räuber“ geschrieben und Schiller sie nur unter seinem Namen herausgegeben habe, denn der „Fiesco“ sei das Allerschlechteste, was er je in seinem Leben gehört habe; ebenso erging es ihm mit Frau von Kalb, die ihm nach der Vorlesung des „Don Carlos“ lachend erklärte: „lieber Schiller! das ist das Allerschlechteste, was Sie noch gemacht haben“, und noch im Jahr 1801, wo er auf der Höhe seines Ruhms stand, mit der „Jungfrau von Orléans“, die nach dem Bericht des Schauspielers Heinrich Schmidt fast gar keine oder vielmehr auf viele eine „narkotische“ Wirkung ausübte. Schiller hielt sich jedoch zeitlebens für den besten Interpreten seiner Werke und hatte sogar in seiner Jugend eine Zeitlang die Absicht, Schauspieler zu werden.

Was die „Xenien“ anlangt, so ist vielleicht in jenem Zimmer in Jena, worin die meisten von ihnen durch Kollaboration entstanden sein dürften, das größte Quantum an Weisheit, Wissen, Geschmack, Zeitgeist, Sprachgewalt, Seelenkunde versammelt gewesen, das das damalige Deutschland aufzubringen vermochte; das Resultat ist bekannt. Es wurde von den Zeitgenossen nahezu einstimmig abgelehnt; die führenden Blätter: die „Erlanger gelehrten Zeitungen“, die „Neue allgemeine deutsche Bibliothek“, die „Oberdeutsche allgemeine Literaturzeitung“, Reichardts „Deutschland“, Wielands „Teutscher Merkur“ und fast alle übrigen erklärten es in mehr oder minder schroffer Form für gänzlich mißlungen. Das allgemeine Urteil brachte am klarsten der „Kosmopolit“, herausgegeben von Voß, zum Ausdruck, indem er an eine Verlegeranzeige, die die Xenien „eine in ihrer Art ganz neue Erscheinung“ genannt hatte, die Frage knüpfte: „Wer kann einen Augenblick anstehen, gegen vierhundert kleine Gedichte ... welche, dem Publikum als eine Auslese feinen und attischen Witzes, als Geschenke von Werth zu

einer würdigen und wohltuenden Ergötzung vorgesetzt, gleichwohl großen Teils entweder plump oder hämisch oder flach und sinnlos, fast sämtlich aber ohne eigentlichen poetischen Wert sind – für eine in ihrer Art neue und merkwürdige Erscheinung zu erklären?“ und dreiviertel Jahre später, das Ganze noch einmal zusammenfassend, hervorhob, es bleibe immerhin die Befriedigung, „daß von allen Stimmen, welche sich über die Xenien haben hören lassen, auch nicht eine für sie gesprochen hat.“ Erst den nachgebornen Oberlehrern ist es vorbehalten geblieben, sich für sie zu begeistern, indem sie von dem primitiven Kalkül ausgingen: wenn von zwei Autoren jeder einzelne Hervorragendes schaffe, so müsse das, was sie gemeinsam leisten, doppelt wertvoll sein.

Die Antipoden Hebbel sagt einmal in seinem Tagebuch: „Von Goethe war mir nur wenig zu Gesicht gekommen, und ich hatte ihn um so mehr etwas geringschätzig behandelt, weil sein Feuer gewissermaßen ein unterirdisches ist und weil ich überhaupt glaubte, daß zwischen ihm und Schiller ein Verhältnis wie etwa zwischen Mohammed und Christus bestehe; daß sie fast gar nicht miteinander verwandt seien, konnte mir nicht einfallen.“ In der Tat kann man sie, wie wir schon andeuteten, geradezu als Schulbeispiele entgegengesetzter künstlerischer Produktivität ansehen.

Am 5. Juni 1825 sagte Goethe (natürlich zu Eckermann), als von den Definitionen der Poesie die Rede war: „Was ist da viel zu definieren! Lebendiges Gefühl der Zustände und Fähigkeit, es auszudrücken, macht den Poeten.“ Dahingegen schrieb Schiller den Vers: „Was sich nie und nirgends hat begeben, das allein ist Poesie!“ Prägnanter können zwei polare Künstlerwelten sich nicht gegenüberstehen als in diesen beiden Sätzen. Aber während die Feststellung Goethes jedermann ohne weiteres einleuchtet, bezeichnet das Wort Schillers das eigentliche Paradoxon der Künstlernatur. Emerson leitet seinen Essay über Shakespeare mit den Worten ein: „Wenn wir darin Originalität erblicken, daß eine Spinne ihr Ge- webe aus ihren eigenen Eingeweiden zieht, dann ist kein Künstler ein Original.“ Nun, Schiller war aber wirklich so eine Spinne: er zog alles aus sich selbst.