



Marion Müller

## Zwischen Intertextualität und Interpretation Friedrich Schillers dramaturgische Arbeiten 1796 - 1805

KIT Scientific Publishing

---

## II. Schiller als Dramaturg des Weimarer Hoftheaters – *ein Überblick*

---

Publisher: KIT Scientific Publishing  
Place of publication: Karlsruhe  
Year of publication: 2004  
Published on OpenEdition Books: 22 mars 2017  
Series: KIT Scientific Publishing  
Electronic EAN: 9782821874268



<http://books.openedition.org>

### Electronic reference

MÜLLER, Marion. *II. Schiller als Dramaturg des Weimarer Hoftheaters – ein Überblick* In.: *Zwischen Intertextualität und Interpretation: Friedrich Schillers dramaturgische Arbeiten 1796 - 1805* [Online]. Karlsruhe: KIT Scientific Publishing, 2004 (Erstellungsdatum: 08 septembre 2023). Online verfügbar: <<http://books.openedition.org/ksp/1992>>. ISBN: 9782821874268.

---

Guerre ouverte

Lange neckt ihr uns schon, doch immer heimlich und tückisch,  
Krieg verlangt ihr ja, führt ihn nun offen, den Krieg.

Xenion 49<sup>324</sup>

## II. Schiller als Dramaturg des Weimarer Hoftheaters – ein Überblick

Steht man heute auf dem Weimarer Theaterplatz vor dem von Ernst Rietschel (1804-1861) geschaffenen Goethe- und Schiller-Denkmal (1857) vor dem Nationaltheater, das an der Stelle des damaligen Hoftheaters errichtet wurde, so fallen mehrere Eigentümlichkeiten ins Auge: Goethe erscheint nahezu gleich groß wie Schiller, obwohl er (an Körpergröße) ein nicht unwesentliches Stück kleiner war, einzig der lange Mantel streckt Schiller optisch, um so die tatsächlichen Größenverhältnisse anzudeuten. Den Lorbeerkrans als Zeichen des anerkannten Dichters hält Goethe fest in der rechten Hand, wohingegen Schiller das Symbol der Unsterblichkeit nur leicht berührt. Schließlich ruht Goethes linke Hand jovial auf Schillers rechter Schulter, gleichzeitig macht er mit seinem linken Fuß einen halben Schritt nach vorne. All diese Gesten vermitteln eine klare Hierarchie zwischen den beiden Dioskuren<sup>325</sup> – sie zeigen Goethe als denjenigen, welchem die Führerrolle zugefallen ist.<sup>326</sup> Dieser Eindruck wird auch nicht durch einen ausführlichen Rundgang durch Weimar relativiert. Goethe ist *die* zentrale Persönlichkeit,

---

324 Vgl. Fricke/Göpfert, Bd. I, hier S. 262.

325 Über den enormen, aus seiner Sicht kaum zu überschätzenden Stellenwert der ungleichen Freunde bemerkt Bruford, Kultur und Gesellschaft im klassischen Weimar, hier S. 300 respektive S. 306: „Der Höhepunkt in der Entwicklung Weimars als eines Zentrums der Kultur fiel in das glorreiche Jahrzehnt, als dessen Beginn man das Erscheinen der ersten Nummer der *Horen* im Januar 1795 und als dessen Ende man Schillers Tod ansehen kann; dieser Zeitraum wurde natürlich nicht, während er dauerte, aber doch sehr bald nach seinem Abschluß als der Gipfel des klassischen Zeitalters der deutschen Literatur betrachtet.“ Gleichzeitig weist er berechtigt darauf hin, daß Schiller „[...] ein eindringlicheres Verständnis für Goethes Wesen und seine Kunst gewann, als es überhaupt irgendein anderer Mensch bis zu diesem Zeitpunkt besessen hatte [...]“. Bruford spielt an dieser Stelle nicht zuletzt auf Schillers Brief an Goethe vom 23. August 1794, vgl. Briefwechsel hg. von Emil Staiger, hier S. 33-36, an. Eine nähere Definition des „Klassischen“ erfolgt weiter unten.

326 Anders interpretiert dies Pyritz, Hans: Der Bund zwischen Goethe und Schiller. Zur Klärung des Problems der sogenannten [!] Weimarer Klassik. In: PEGS N. S. 21 (1950/51), P. 27-55. Wieder abgedruckt in und zitiert nach: Begriffsbestimmung der Klassik und des Klassischen. Hg. von Heinz Otto Burger. – Darmstadt 1972 (=Wege der Forschung Bd. 210), S.306-326, hier S. 313: Pyritz sieht Rietschels Standbild als Inbegriff „jene[s] harmlos-idyllischen“ Bildes der „klassischen Zwillinge“ wie sie das biedermeierliche Bürgertum des 19. Jahrhunderts sich dachte [...]“; in Anbetracht der höchst zweifelhaften Rolle, die Pyritz in der Welt der nationalsozialistisch tingierten Wissenschaft spielte – so schreckt er nicht einmal davor zurück, Schillers Tod als „[...] Befreiung [...] für den Genius Goethes [...]“ zu deklarieren, was nun für sich spricht und, wie mir scheint, keinen weiteren Kommentar mehr benötigt, vgl. Ernst Osterkamp: Klassik-Konzepte. Kontinuität und Diskontinuität bei Walther Rehm und Hans Pyritz. In: Zeitenwechsel, S. 150-170, hier S. 163 – ist vielleicht die Frage erlaubt, ob und falls ja, in welchem Rahmen, es heute noch angemessen sein kann, Pyritz' Lehre und Sicht auf die Literaturwissenschaft im allgemeinen und Schiller im besonderen mittels solcher an sich verdienstvoller Zusammenschauen wie derjenigen der bewährten Reihe „Wege der Forschung“ weiter zu tradieren, vgl. zum Thema insbesondere: Hempel-Küter, Christa: Germanistik zwischen 1925 und 1955: Studien zur Welt der Wissenschaft am Beispiel von Hans Pyritz. – Berlin 2000.

der man an allen Ecken und Enden begegnet.<sup>327</sup> Von noch untergeordneter Bedeutung erscheinen so bedeutende Personen wie Christoph Martin Wieland (1733-1813) und Johann Gottfried Herder (1744-1803), was nur in Weimar mit seiner besonders herausgehobenen Position innerhalb der deutschsprachigen (Geistes-) Geschichte und der Dichte der dort zu unterschiedlichen Zeiten in Erscheinung getretenen Künstler wie Gelehrten nicht verwundern kann. Erklärlich ist dies auch aufgrund der langen Wirkungszeit des Geheimrates in der thüringischen Provinz, denn schon im Jahr 1791<sup>328</sup> übernahm Johann Wolfgang von Goethe, seit November 1775 in der Provinzstadt lebend, die Intendanz des Weimarer Hoftheaters, die er bis 1817 innehaben sollte. Zum Bündnis zwischen Goethe und Schiller kam es erst wiederum drei Jahre später, im Juli 1794. Gleichwohl täuschte der Eindruck, dächte man über Schiller in dieser Freundschaft beispielsweise wie Karl August Böttiger, der die oft konstatierte Hierarchie besonders negativ kommentiert:

*G[oethe]* hatte den Wunsch, in Verbindung mit Herdern u. einigen anderen Weimarischen Gelehrten ein *Musterjournal* herauszugeben. Da dieß aber nicht ging, verband er sich mit Schillern, den er früher gar nicht ausstehen konnte, und dieß um so lieber, da er von diesem die kritische Philosophie in Quintessenz vorgetragen erhielt. *Göthe* quetscht gern solche Citronen aus. [...] <sup>329</sup>

Böttiger wird damit Schiller, der auch gegenüber Goethe eigene Positionen zu vertreten und zu behaupten durchaus in der Lage war, nicht umfassend gerecht. Richtig ist jedoch, daß beide gemeinsam ab dem Sommer 1794, neben gemeinsamen Zeitschriftenprojekten wie den von Schiller herausgegebenen *Horen* und den von Goethe betreuten *Propyläen* sowie gemeinsamen theoretischen Überlegungen (etwa „Über epische und dramatische Dichtung“, „Schema über den Dilettantismus“) eine Theaterreform anstrebten, welche, so kurz wie pointiert zusammengefaßt, die Entwicklung der Sprechkunst, die Entwicklung der idealisierenden Darstellungskunst,

---

327 Entsprechend legt sich Schlaffer, Heinz fest: *Die kurze Geschichte der deutschen Literatur*. – München, Wien 2002, hier S. 108: „In dieser kleinen Residenz hatten sich ein paar kluge Köpfe zusammengefunden, darunter der beste deutsche Dichter.“

328 Zuvor hatte an gleicher Stätte ab 1783 die Bellomo'sche Gesellschaft gewirkt, augenfälligerweise bereits ebenfalls mit einem Vertrag sowohl für die Residenz als auch für Bad Lauchstädt sowie die nähere Umgebung, vgl. stellvertretend: *Geschichte der deutschen Schauspielkunst* von Eduard Devrient. 3 Bde. – Berlin 1905 [entstanden: 1848], hier Bd. 3, S. 554.

329 Vgl. Böttiger, Karl August: *Literarische Zustände und Zeitgenossen. Begegnungen und Gespräche im klassischen Weimar*. Hg. von Klaus Gerlach und René Sternke. – Berlin 1998, S. 76; entsprechend schmählt Michaelis den Gymnasialdirektor, unverblümt und zupackend wie es dem Journalisten vorbehalten ist, als die „publikationsgeile Klatschbase des klassischen Weimar“, vgl. Michaelis, Schillers „Titanic“, S. 45. Auch Goethe, sonst eher konziliant, findet klare Worte über Böttiger, indem er ihn gegenüber Wieland, vgl. beispielsweise Brief vom 13. Januar 1802, als „Herr Ueberall“, „Tigeraffe“ und „Jener Mißwollende“ bezeichnet, an anderer Stelle nennt er ihn „Freund Ubique“, so im Brief an Schiller vom 25. Juli 1798, Briefwechsel hg. von Emil Staiger, S. 656.

die Einführung der Verstragödie, die Erarbeitung eines niveauvoll-repräsentativen Repertoires beinhalten sollte.<sup>330</sup> Intendant und Dramaturg fochten bei ihrer gemeinsamen Theaterarbeit an mehreren Fronten, und zwar nicht nur mit dem Florett, sondern durchaus auch mit dem Säbel: so, von ihrer Grundkonzeption her, gegen das der Aufklärung wie dem Sturm und Drang verpflichtete Theater und deren noch sehr rührige Anhänger, gegen das zeitgenössische populäre Drama, gegen das in ihren Augen nicht verständige Publikum, gegen die teilweise renitenten Schauspieler und sonstigen Theatermitglieder.<sup>331</sup> Inwieweit Schiller und Goethe tatsächlich uneingeschränkt gemeinsame Theaterpolitik urgieren, ob das „Commercium“ auch Grenzen hatte<sup>332</sup>, ist eine Frage, die bei den einzelnen Projekten gestellt und überprüft werden muß.

Die Gegebenheiten, die Goethe bei dem neuen Theater vorfand, waren alles andere als günstig: Eine sehr angespannte finanzielle Lage des Herzogtums Sachsen-Weimar-Eisenach, was Goethe, der vorübergehend dieses Ressort selbst leitete, mit am besten einschätzen konnte, ließ denkbar wenig Gestaltungsspielraum. Dementsprechend betrug die Maße der Bühne 11,61m Breite, 9,21m Tiefe, die Bühnenöffnung war knapp über 7m breit und etwa 6,5m hoch. Massenbewegungen waren somit kaum durchführbar. Weimar ist demnach „[...] vom Aufwand und den Maßen her, ein provinzielles Theater.“<sup>333</sup>

---

330 Über die Entwicklung des Theaters und der Schauspielkunst im 18. Jahrhundert bis hin zu Goethes und Schillers Weimarer Hoftheater-Projekt informieren Fick, Monika: Lessing-Handbuch, Kapitel Bühnenpraxis und Schauspielkunst, S. 259—272, Daniel, Ute: Hoftheater, S. 143-157, Fischer-Lichte, Erika: Entwicklung einer neuen Schauspielkunst. In: Schauspielkunst im 18. Jahrhundert, S. 51-70; zum Weimarer Hoftheater vgl. z. B. Borchmeyer, Dieter: Weimarer Klassik. Portrait einer Epoche. - Weinheim 1994, S. 373-384 und S. 587-598, hier bes. S. 590 bzw. 596; Hinck, Walter: Schillers Zusammenarbeit mit Goethe auf dem Weimarer Hoftheater. In: Schiller und die höfische Welt. Hg. von Achim Aurnhammer, Klaus Manger, Friedrich Strack. - Tübingen 1990, S. 271-281, hier S. 271f.; das „Ziel einer ästhetischen Erziehung“, z. B. S. 64, bildete die Rückbildung der „Rhythmophobie“ der deutschsprachigen Schauspieler (S. 124ff.), ein Hinwirken auf „Anstand“ und „Bildung“ bei Schauspielern (Stichwort: Goethes Regeln für Schauspieler, 1803), die Nutzung der Möglichkeit, das Theater als „Forum [...] einer viel direkteren Einflußnahme auf die zu bildende Öffentlichkeit“ nicht entgehen zu lassen, „zumal es [gemeint: das Theater, Anm. der Verf.] auch Personen zugänglich war, die nicht unbedingt zu einem eifrigen Lesepublikum gehören mußten und nun auf nämlichem Wege [...]“ gefördert, beeinflußt werden konnten (S. 51), die Zitate stammen aus Linder, Ästhetische Erziehung.

331 So beschreibt Oellers in seiner Dissertation „Schiller. Geschichte seiner Wirkung [...]“ (1967), S. 325, „[...] drei verschiedene [...] Schulen der Schauspielkunst um 1800 – die Schule der Kunst, der Künstlichkeit und der Natur, vertreten durch Goethe, Iffland und Schröder [...]“.

332 Oder die, um einen - neueren - Terminus Michael Böhlers aufzugreifen, „geteilte Autorschaft“, vgl. GoetheJb 112 (1995), S. 167-181; 1974 konnte Catholy noch selbstverständlich von der „Harmonie“ zwischen den beiden Kombattanten schreiben, sowohl in Beurteilung der Bedeutung des „Rhythmus“ für die Schauspielkunst als auch bei „der Einschätzung des Ästhetischen“ insgesamt, er verzeichnet eine „prinzipielle Übereinstimmung“, vgl. Bühnenraum und Schauspielkunst, S. 137f., S. 139.

333 Hinck, Schillers Zusammenarbeit, S. 273; siehe ferner: Rudloff-Hille, Gertrud: Schiller auf der deutschen Bühne seiner Zeit. Mit 170 Abbildungen. - Berlin, Weimar 1969, S. 107f.; siehe hierzu besonders Goethes „Brief“ über den „Weimarischen, neudecorierten TheaterSaal“ in der in Tübingen

Ein völlig falsches Bild entsteht, falls man mit der Gestaltung des Weimarer Spielplanes „nur“ die Namen Schillers und Goethes in Zusammenhang bringt. Tatsächlich waren darüber hinaus viele andere in dieses neue Theaterprojekt involviert, die auffälligerweise keineswegs zum näheren oder einschlägigen Umfeld der Klassik zu zählen sind. Zunächst ist an Goethes Duzfreund Friedrich Hildebrand von Einsiedel (1750-1828) zu erinnern, Kammerherr und ab 1802 Oberhofmeister am Weimarer Hof, der neben seinen schriftstellerischen Eigenproduktionen für das Hoftheater Übersetzungen Plautus‘, Terenz‘ („Die Brüder“!), Calderóns, Molières, Goldonis und der Libretti Cimarosas unternahm<sup>334</sup> sowie an Carl Ludwig von Knebel (1744-1834).<sup>335</sup> Literarhistorisch ungleich bedeutender bleiben freilich Friedrich (1772-1829) und August Wilhelm (1767-1845) Schlegels theatralische Versuche, denen Goethe in Weimar, trotz Schillers erklärter Skepsis, ein Forum bot.<sup>336</sup> Augenfällig scheint bei Friedrich Schlegels 1802 aufgeführtem „Alarcos“ der beigefügte Untertitel „ein Trauerspiel in zwei Aufzügen“, welches einen programmatischen Bruch zur horazischen Regel der Fünffaktigkeit vollzieht.<sup>337</sup> In der unorthodoxen Strukturierung des Dramas, die zum einen für den Leser des Stückes eine Rolle spielen mag, für den Zuschauer jedoch kaum wahrnehmbar sein dürfte, zum anderen ohne größere Schwierigkeiten in die bis dato geltende Stückeinteilung aufzulösen wäre, scheint indes nicht die Begründung für den sich nicht einstellenden Erfolg von Friedrich Schlegels einziger dramatischer Produktion zu liegen. Vielmehr liegt ein eklatantes Manko in der Anlage des Titelhelden, dessen Schwäche auf die gesamte Tragödie ausstrahlt.<sup>338</sup>

---

erscheinenden Allgemeinen Zeitung vom 12. Oktober 1798, abgedruckt in: Schiller und sein Kreis in der Kritik ihrer Zeit. Von Oscar Fambach. – Berlin 1957, S. 398ff., hier hauptsächlich S. 398.

334 Siehe hierzu einleitend: Gero von Wilpert: Goethe-Lexikon. – Stuttgart 1998, hier S. 259.

335 Hierzu: Goethes Weimar. Das Lexikon der Personen und Schauplätze von Effi Biedrzyński. – Düsseldorf, Zürich 1999, S. 243-249.

336 So Schiller in seinem Brief an Goethe vom 8. Mai 1802 (Briefwechsel hg. von Emil Staiger, S. 955f.): „[...] Leider ist es [gemeint: Alarcos, Anm. der Verf.] ein so seltsames Amalgam des Antiken und Neuest-Modernen, daß es weder die Gunst noch den Respekt wird erlangen können. Ich will zufrieden sein, *wenn wir nicht eine totale Niederlage damit erleiden, die ich fast fürchte*. [...] Einen Schritt zum Ziele werden wir durch diese Vorstellung nicht tun, oder ich müßte mich ganz betrügen. [...]“ [Hervorhebung der Verf.] Siehe ferner die hellsichtige Kritik Christian Gottfried Körners in seinem Brief an Schiller vom 9. Juni 1802 (Briefwechsel hg. von Klaus L. Berghahn, S. 319): „Man sieht das peinliche Streben, bei gänzlichem Mangel an Phantasie, aus allgemeinen Begriffen ein Kunstwerk hervorzubringen. [...] Trimeter, Trochäen und Anapäst, auch Reime sind mit großer Verschwendung angebracht. Man sieht, es war völliger Ernst, seine ganze Kraft aufzubieten, und doch hat das Ganze so etwas Possierliches, daß man oft versucht wird, es für eine Parodie zu halten. [...]“

337 Quintus Horatius Flaccus: Ars Poetica. Die Dichtkunst. Lateinisch / Deutsch. Übersetzt und mit einem Nachwort hg. von Eckart Schäfer. – Stuttgart 1997, hier S. 16, V. 189f.: „*neve minor neu sit quinto productior actu / fabula quae posci volt et spectanda reponi.*“ respektive S. 44, Anmerkung 29 (Nachwort des Herausgebers). Benutzt wurde: Friedrich Schlegel: Alarcos. Ein Trauerspiel in zwei Aufzügen. In: F. S. Dichtungen. Hg. und eingeleitet von Hans Eichner. – München, Paderborn, Wien 1962, S. 221-262.

338 So das weitgehend einhellige Urteil der Sekundärliteratur, vgl. stellvertretend Eichners Vorwort (ebenda), S. LXXIXf..

Die „Alarcos“-Aufführung scheitert an der eklatanten Bühnenuntauglichkeit, die offenkundig wird durch das in Lachen ausbrechende und damit sich entziehende Publikum, das hier so gar nicht ästhetisch erzogen werden kann. Weniger mißlungen ist August Wilhelm Schlegels Beitrag zum hiesigen Theater. Sein „Ion“ „[...] war [...] so klassisch wie nur möglich [...]“.<sup>339</sup> Neben den zum theatralischen Einsatz gelangten romantischen Dichtern war auch die Einbeziehung weiblicher Autoren erwogen, aber nicht umgesetzt worden – gedacht war von Seiten Schillers selbstverständlich nicht an eine Aufführung von Charlotte von Steins „Dido“-Drama, für das er die Veröffentlichungsrechte besaß, als vielmehr an Sophie Mereaus geplante Übersetzung des Corneilleschen „Cid.“<sup>340</sup> Damit ist die Liste der Mitarbeiter am Theater noch keinesfalls vollständig, aber bereits lang genug, um den häufig gepflegten Eindruck, in Weimar hätten zu ihrer Zeit alleine Schiller und Goethe gewirkt<sup>341</sup>, doch ein wenig zu entkräften.<sup>342</sup> Der Eindruck kommt nicht zuletzt dann auf, wenn das Augenmerk vom Autor weg und zum Bearbeiter / Regisseur hin gelenkt wird. Angesichts der Bandbreite der aufgeführten Stücke, der Vielstimmigkeit des Repertoires haben sich vielmehr die literaturhistorisch lange als unumstößlich gegoltenen Epochendifferenzierungen nicht in der Ausprägung manifestiert, die der Exaktheit halber entworfen wurde. In der

---

339 So Schulz, Die deutsche Literatur zwischen Revolution und Restauration, Bd. I, hier S. 552f., sowie S. 560, was allerdings *per se* noch kein besonderes Werturteil dartellt, da Schulz die Titelfigur als „altklugen Gymnasiasten“ einstuft (S. 561) und er sich angesichts der Apotheose eher an das Ende eines Kotzebue-Dramas erinnert sieht.

340 Siehe Boyle, Goethe – Der Dichter in seiner Zeit, Bd. II, S. 556 respektive Schillers Brief an Goethe vom 20. März 1802, vgl. Staiger, Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, S. 950.

341 Hierzu einschlägig: Erika Fischer-Lichtes Einleitung ihres Kapitels „Das Weimarer Hoftheater – die Experimentierbühne *der Klassiker*“ [Hervorhebung der Verf.] In: Dies.: Kurze Geschichte des deutschen Theaters. – Tübingen, Basel 1993, S. 143-164, hier S. 143, wo es u. a. heißt: Goethe „[...] schuf [...] eine Musterbühne, die sich in entscheidenden Punkten von den anderen deutschen Hof- und Nationaltheatern grundsätzlich unterschied. [...] Gemeinsam [d. h. mit Schiller, Anmerkung der Verf.] entwickelten sie eine neue Theaterästhetik, die nur als konstitutiver und integrierender Bestandteil der sogenannten Weimarer Klassik angemessen zu verstehen ist. [...]“; indes, so klassisch war das Theater, wie weiter unten noch zu sehen sein wird, längst nicht; kritischer darum bereits Ute Daniel, vgl. Hoftheater, S.143-157, hier S. 146: „Auch Goethe[...] [...] konnte nicht verhindern, daß im Hoftheater des 'klassischen' Weimar ebenso wie andernorts das Unterhaltungsbedürfnis den Sieg davontrug. [...]“

342 Dagegen spricht bereits Oellers mit der in seiner Dissertation (1967), S. 329ff. vorgenommenen Aufstellung der Aufführungen von Schillers Dramen. Insgesamt hatten sie einen Anteil von 8% aller Aufführungen, die während Goethes Intendanz gespielt wurden. Die Anzahl der einzelnen Dramen setzte sich wie folgt zusammen: Die Räuber 25, Fiesco 2, Kabale und Liebe 8, Don Carlos 47, Wallensteins Lager 52, Die Piccolomini 12, Wallensteins Tod 38, Maria Stuart 36, Die Jungfrau von Orleans 26, Die Braut von Messina 26, Wilhelm Tell 26, Die Huldigung der Künste 1, Macbeth 9, Turandot 10, Phädra 13, Der Parasit 5, Der Neffe als Onkel 4, zuzüglich 6 Vorstellungen des dramatisierten Liedes von der Glocke – Kotzebue brachte es im gleichen Zeitraum auf 650 Aufführungen, Iffland auf 370. Bemerkenswert ist dabei vor allem, daß die drei Teile des Wallenstein auch und hauptsächlich separat aufgeführt wurden. Indes ist die Auflistung nicht völlig konsistent, da die Bühnenbearbeitungen des Egmont, Nathans, der Iphigenie und der Stella sowie des Othello nicht berücksichtigt wurden, während die in die Auflistung aufgenommenen Picard-Übersetzungen auch einen sehr geringen Schillerschen Eigenanteil aufweisen – man hätte die Bühnenbearbeitungen und Übersetzungen folglich alle einheitlich einarbeiten oder aber gar nicht aufnehmen sollen; vgl. ferner Peter-André Alt, Bd. II, hier S. 389.

Sekundärliteratur ist darum seit längerem eine Kehrtwende in der Epochendiskussion zu bemerken, die die putative Dichotomie von Klassik und Romantik aufzulösen trachtet.<sup>343</sup> Heinz Otto Burger, welcher sich der Klassik in der Art eines „gebildeten Dilettantismus“ definitorisch zu nähern sucht, subsumiert unter diesem Terminus (1972) drei voneinander zu scheidende Anwendungsgebiete: Zum ersten gibt es eine Verbindungslinie zur eher griechischen als römischen Antike, zum zweiten besteht eine Korrelation zwischen dem „Klassischen“ und dem „Harmonischen“, das präziser bestimmt wird über Begriffe wie „ausgeglichen, edel, maßvoll“ – oder auch ausgewogen, zum dritten Kriterium schließlich avanciert die kanonische Komponente, die das Klassische als Vorbild, Norm und Muster anerkennt.<sup>344</sup> *Ex negativo* läßt sie sich ferner

---

343 Vgl. hierzu (lediglich als Auswahl): Berghahn, Klaus L.: Weimarer Klassik + Jenaer Romantik = Europäische Romantik? In: Monatshefte 88, 4 (1996), S. 480-488; Oellers, Norbert und Robert Steegers: Treffpunkt Weimar. Literatur und Leben zur Zeit Goethes. Mit 56 Abbildungen. – Stuttgart 1999, S. 152ff.; Gesse, Sven: ‚Genera mixta‘. Studien zur Poetik der Gattungsmischung zwischen Aufklärung und *Klassik/Romantik* [Hervorhebung der Verf.]. – Würzburg 1997; Stockinger, Claudia: Dramaturgie der Zerstreung. Schiller und das romantische Drama. In: Schiller und das romantische Drama, hier S. 202: „[...] Der Blick auf die Theorie verstellt den Blick auf das Neue der Dramaturgie Schillers, die den vielfältig bemerkten Ordnungsverlust in die Darstellung mit hineinnimmt und dabei Formen generiert, *die Grenzziehungen zu im Umkreis der Romantik zeitgleich entstehenden Dramen mindestens erschweren* [...]“ [Hervorhebung der Verf.]; vor diesem Hintergrund auch ihre Diss., in welcher sie u.a. den Einfluß Schillers auf Fouqué umfassend beleuchtet, vgl. C. S.: Das dramatische Werk Friedrich de la Motte-Fouqués. Ein Beitrag zur Geschichte des romantischen Dramas. – Tübingen 2000, hier S. 250-309; Menzel, Wolfgang: Die deutsche Literatur (1828): „[...] Er [gemeint: Schiller, Anmerkung der Verf.] führte das Ideal zur Natur zurück, wie Goethe, aber er steigerte zugleich die Natur zum Ideal. Seine Helden waren *im romantischen Sinn* [Hervorhebung der Verf.] vollkommen das, was die Götter der griechischen Plastik im antiken Sinn, göttliche Menschen, menschliche Götter. [...]“ (zitiert nach: Schiller, Zeitgenosse aller Epochen, Bd. I, S. 240-245, hier S. 240; Grawe, Christian: Das Beispiel Schiller. Zur Konstituierung eines Klassikers in der Öffentlichkeit des 19. Jahrhunderts. In: Wissenschaftsgeschichte der Germanistik im 19. Jahrhundert. Hg. von Jürgen Fohrmann und Wilhelm Voßkamp. – Stuttgart, Weimar 1994, S. 638-668, hier S. 649; Borchardt, Schiller und die Romantiker, S. 153: „Im Grunde kann man aber sagen, daß die Spanne zwischen Goethe und Schiller größer war als jene zwischen Schiller und den Frühromantikern.“ - Im speziellen zum Verhältnis bzw. Mißverständnis zwischen Schiller und Friedrich Schlegel (ebenfalls stellvertretend): Oscar Fambach im Vorwort zu Schiller und sein Kreis in der Kritik ihrer Zeit, Bd. II, S. XVlf.: „[...] Und das Materielle der Divergenzen – bestand es, wie aus beiderseits Unzulänglichem, zu einem großen Teil nicht aus Irrtümern beiderseits? Treibt man Irrtümer, bewußt oder nur halb bewußt, bis zur Feindschaft, so ist sie im Grunde töricht.“ Schulz, Gerhard, Deutsche Literatur zwischen Revolution und Restauration, Bd. I, S. 604f.: [...] nicht ein tiefer Graben grundsätzlich verschiedener Prinzipien trennte ihn [gemeint: Schiller, Anmerkung der Verf.] von den Schlegels [...]“; beinahe wie ein antizipierter Kommentar zu seinem schwierigen Verhältnis zu den Romantikern, vor allem den Brüdern Schlegel, liest sich Schillers Schlußsatz der „Verteidigung des Rezensenten [von ‚Bürgers Gedichte‘]“, Fricke/Göpfert, Bd. V, hier S. 991: „Wo mit Vernunftgründen und aus lauterm Interesse an der Wahrheit gestritten wird, streitet man niemals im Dunkeln; das Dunkel tritt nur ein, wenn die *Personen* die *Sache* verdrängen.“

344 Burger, Begriffsbestimmung der Klassik und des Klassischen, Einleitung, S. IX-XVII, hier S. Xf.; Burger weist ferner auf die „Grenzen“ jeder Klassik hin, als solche „Grenzen“ benennt er bei Schiller „Empirische Weltbreite“, „subjektiven Nuancenreichtum“ sowie „Ironie“, siehe S. XVII; Das Erst- und Letztgenannte sind häufig gegen Schiller in Anschlag gebrachte Argumente (siehe hierzu auch die Einleitung der vorliegenden Arbeit), mangelnden „Nuancenreichtum“ scheint mir ein schlecht zu belegender Vorwurf zu sein; Borchmeyer im Unterschied dazu attestiert den Weimarer Klassikern fortgesetzt eine „klassizistische Dramaturgie des Weimarer Hoftheaters“, so in „... dem Naturalism in der

eingrenzen, wenn man den Begriff zuvor auf die „Weimarer Klassik“ beschränkt hat, indem ihr der „deutsche Klassizismus“, der Sturm und Drang oder eben die Romantik gegenüber gestellt werden. „Klassizismus“ beschreibt ganz grundsätzlich eine Traditionen verhaftete, schulmäßige Nachahmung von als Vorbildern anerkannten Autoren respektive von deren Schreibweisen, wobei oftmals die Imitation der Form im Vordergrund steht. Originell oder innovativ ist diese Art der Literaturproduktion nicht, sie strebt dies auch kaum an. Das *tertium comparationis* der antiklassischen Literaturbewegungen liegt entsprechend dazu im Ablehnen des „[...] klassischen Genügefunden[s] in Maß und Mitte [...]“.<sup>345</sup>

Mit dem Beginn der intensiven Kooperation der beiden Dichter zeichnet sich allmählich eine Fokussierung Schillers auf das Theater ab. Der dem Geheimrat „zu einer zweiten Jugend“ verhelfende Schiller<sup>346</sup> entscheidet sich zu einer Bündelung seiner Kräfte, etwa indem er Goethe wissen läßt, „sein [gemeint: Schillers, Anmerkung der Verf.] Gedankenkreis“ sei „kleiner [und] so durchlaufe ich ihn eben schneller und öfter, und kann eben darum meine kleine Barschaft besser nutzen und eine Mannigfaltigkeit, die dem Inhalte fehlt, durch die Form erzeugen.“ Aus dem nämlichen Brief stammen Schillers Erkenntnis, „[...] letzten Gefährten auf einer langen Reise“ hätten „sich immer am meisten zu sagen“ sowie seine Absicht, seine „nur etwas zahlreiche Familie von Begriffen [...] zu einer kleinen Welt [...]“ ausbauen zu wollen. Knappe fünfzehn Monate später läßt Schiller den Briefpartner wissen, er empfinde, es sei „[...] hohe Zeit, daß ich für eine Weile die philosophische Bude schließe. [...]“<sup>347</sup> Neben aller Experimentierfreudigkeit und Flexibilität beim Aufspüren neuer dramatischer Projekte verfolgte Schiller noch einen anderen Sinn und Zweck, insbesondere mit seiner

---

Kunst offen und ehrlich den Krieg zu erklären...“ Zu Goethes und Schillers Bühnenreform, S. 351-370, hier genauer S. 351, ebenso S. 356, auf S. 355 ist die Rede von „Ein solcher subjektiver, vom Erwartungshorizont des Publikums unabhängiger Wahlklassizismus“, auf S. 356 wird bemerkt, „[...] daß vor allem in der Ära der Französischen Revolution von ihnen klassizistische Elemente zumal französischer Provenienz favorisiert worden sind [...]“, S. 356 schreibt Borchmeyer von „Goethes klassizistischem ‚Experiment‘“, auf S. 369 erfolgt der Hinweis, „[b]ereits der späte Goethe“ habe, „allerdings mit anderer Wertung, den ‚Klassizismus‘ (die Bildung ‚Klassik‘ kennt er noch nicht) als den am ‚Alten‘ orientierten Stil der ‚Ordnung‘ dem ‚Romantizismus‘ als dem ästhetischen Pendant der Revolution gegenübergestellt, ohne sich freilich eindeutig auf die Seite des ersteren zu schlagen“, wohl nicht zuletzt, da „[d]ie Gefahr des Klassizismus“ „die Pedanterie“ sei, während „Romantizismus die Auflösung aller Ordnung“ befördere, um auf S. 370 zu folgender Konklusion zu gelangen: „[...] Jenen Tugenden der Kommunikation – dem, was Adorno ‚Humanität des Ausdrucks‘ nennt – entspricht als dramatische Form ein ‚Klassizismus‘, dem Goethe und Schiller, mit welchen Vorbehalten auch immer, als Modell des Theaters und Muster der reinen Kunstform aus der *tragédie classique* abgeleitet haben.“ – Eine davon abweichende Position zu dieser These wird im weiteren Verlauf dieser Arbeit, insbesondere im „Phädra“-Kapitel, entfaltet.

345 Burger, S. XII f..

346 So Goethe in seinem Brief an Schiller vom 6. Januar 1798, Briefwechsel, hg. von Emil Staiger, S. 536.

347 Siehe den Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, hier Schillers Briefe vom 31. August 1794 respektive vom 17. Dezember 1795, S. 42 ff., S. 171.

Dramaturgentätigkeit. Neben dem ohne Zweifel Priorität besitzenden Ziel, das Theater zu reformieren - und, mit den Einschränkungen seitens des Hofes, die natürlich zu beachten waren, dieses gemäß eigener Vorstellungen zu gestalten, lieferten die Bühnenbearbeitungen die Chance, ökonomisch einträgliche, ja sehr profitable Geschäfte zu tätigen. Wurde vor der Druckauslieferung eines neuen Stückes beziehungsweise einer Bearbeitung dieses an ein Theater verkauft, so ließen sich dergestalt zusätzliche Einnahmen erzielen. Entsprechend bemühte Schiller sich in jedem Fall, *nach* der Aufführung in Weimar oder den unmittelbar von diesem Theater mit betreuten Bühnen und *vor* der Verfügbarkeit des Erstdruckes durch den Leser, den Markt in Hamburg, Dresden, Berlin und anderswo zu nutzen.<sup>348</sup> So groß der Anreiz dieser lukrativen Einnahmen zweifellos war, bildet er doch lediglich einen biographischen Aspekt ab, interpretiert sind seine so entstandenen Arbeiten damit noch nicht – schließlich hatten Schiller wie Goethe nicht zuletzt kanonische Absichten, und zwar nationalliterarische wie weltliterarische.<sup>349</sup>

Die erste Arbeit, welche Schiller für das Weimarer Theater aufnahm, war die Bearbeitung von Goethes „Egmont“ im April 1796, für die der Berliner Intendant, Schauspieler und Bühnendichter August Wilhelm Iffland (1759-1814) die Inszenierung übernahm.<sup>350</sup> Schillers „Egmont“-Bearbeitung war und ist sehr umstritten. Borchardt bemüht sich in seinem Kommentar zu Schillers Bearbeitung um ein ausgewogenes Gesamturteil:

---

348 Siehe hierzu besonders Hucke, Karl-Heinz: Jene „Scheu vor allem Mercantilischen“. Schillers „Arbeits- und Finanzplan“. – Tübingen 1984, vor allem S. 48-51, S. 60f., S. 70; vgl. besonders den Brief Schillers an Körner vom 9. August 1799, Briefwechsel Schiller – Körner, hg. von Berghahn, hier S. 294f.: „[...] Übrigens aber sind die dramatischen Arbeiten auch die lukrativsten für mich, weil ich jedes Stück von mehreren Bühnen bezahlt bekomme, und der Verleger mir auch mehr als für jede andre Arbeit dafür geben kann.“ Schillers zweites finanzielles Standbein bildeten die jährlichen Besoldungen durch den Staat Sachsen-Weimar-Eisenach, vgl. hierzu jüngst Wahl, Volker: Schillers Besoldungsverhältnisse im Weimarischen Staatsdienst. In: JbDSG 44 (2000), S. 5-14; ferner Rudloff-Hille, S. 183-201; Wobei in einer möglicherweise bestehenden Einschätzung, Schiller habe mit seiner Dramaturgie lediglich seine Kasse gefüllt, ein nicht unwesentlicher Grund dafür liegen könnte, daß diese, gemessen am Schillerschen Gesamtœuvre, vergleichsweise seltener gewürdigt wird, im Unterschied etwa zu seinen Fragmenten, denen ein hoher Erkenntniswert eingeräumt wird, vgl. von Wiese, Friedrich Schiller, hier S. 682: „Will man erfahren, wie Schiller das Drama und seine Bauformen auffaßt, so muß man den Blick von den theoretischen Schriften abwenden und sich stattdessen in der Werkstatt seiner uns erhaltenen Fragmente zurechtzufinden suchen.“ Suppanz und Springer haben sich an eben diesen Ratschlag gehalten. Ergänzend zu den Fragmenten ist zusätzlich bei der Suche nach Antworten auf die Frage nach Schillers ‚Auffassung des Dramas und seiner Bauformen‘ ein Seitenblick auf die dramaturgischen Arbeiten sinnvoll.

349 Vgl. Schiller – Zeitgenosse aller Epochen, hier S. 322f. [Goethe, Über das deutsche Theater]: „Schiller hatte nicht lange einer Reihe von theatralischen Vorstellungen beigewohnt, als sein tätiger [...] Geist [...] den Gedanken faßte, daß man dasjenige, was man an eigenen Werken getan, wohl auch an fremden tun könne, und so entwarf er einen Plan, wie dem deutschen Theater [...] auch dasjenige zu erhalten wäre, was früher geleistet worden [...]“, vgl. ebenda S. 333-337 [Goethe, Tag- und Jahreshefte 1817-1825].

350 Vgl. besonders NA, Bd. 13, S. 293ff..

Der ‚Egmont‘ wird der Auftakt zur neuen Phase der Weimarer Theaterkunst. Grausam, aber konsequent - so hat Goethe selbst diese Bühnenbearbeitung gekennzeichnet. Bei Schiller ist der ‚Egmont‘ trotz starken Verlusts seiner dichterischen Schönheiten zu einem meisterhaft durchgeformten Theaterstück geworden, das auch vor dem brutalen ‚Theatercoup‘ nicht zurückscheut. [...] Wer die Dichtung Goethes liebt, empfindet schmerzlich, wie hier eine stimmungsmäßige, lyrisch-epische Einheit, eine Ganzheit zerstört ist. Andererseits sind Schillers eigene Einschreibungen in ihrer antithetischen Pathetik nicht dem Goethischen Tonfall angepaßt, so daß sie als *Fremdkörper* [Hervorhebung der Verf.] erkennbar bleiben. [...] Man muß aber auf der anderen Seite auch die positiven Werte berücksichtigen, die Schiller mit seiner Bearbeitung geschaffen hat. Ihm kommt es ausschließlich auf eine Steigerung der dramatisch-theatralischen Wirkung an, auch wenn es auf Kosten der poetisch-lyrischen Schönheiten geht. Diesem Prinzip dient überall die Umsetzung von Berichten in Handlung und die sorgfältigere Motivierung der schaubaren Vorgänge. [...]

351

Nach der zwiespältig aufgenommenen „Egmont“-Bearbeitung wandte sich Schiller zunächst - nach über zehnjähriger Pause - verstärkt der Arbeit an einem eigenen Drama, der Wallenstein-Trilogie (1798/1799), zu. Mit diesem dramatischen Triptychon gelang dem Dichter eine Synthese seiner gleichermaßen verfolgten philosophischen, historischen sowie poetischen Interessen, indem er ein breit gefächertes Panorama der soldatischen Situation, ein präzises Bild des Wallenstein'schen Umfeldes und schließlich ein akribisches Psychogramm des Protagonisten entwarf.<sup>352</sup> Inzwischen wurde innerhalb kurzer Zeit ein Theaterumbau geplant und durchgeführt. Ab dem 5. Juli 1797 gab es Beratungen zwischen Goethe, dem Architekten Friedrich Nikolaus Thouret, dem zusätzlich für die Inneneinrichtung zuständigen Viktor Heideloff sowie Herzog Carl Augusts Mutter Anna Amalia - die Umbauphase wurde zügig bereits „[n]ach rund zweieinhalb Monaten“ abgeschlossen.<sup>353</sup> Die feierliche Eröffnung des Theatersaales fiel auf den 12. Oktober 1798. An diesem Abend wurden „Die Korse“ August von Kotzebues sowie der erste Teil der Wallenstein-Trilogie, „Wallensteins Lager“, gegeben. Diese Programmkombination legt ein beredtes Zeugnis ab, wo der hohe Anspruch an die Funktion der Kunst, den Schiller in seinen Schriften formulierte, in der Wirklichkeit

---

351 Vgl. NA, Bd. 13, S. 296-302; vgl. zu Schillers „Egmont“-Bearbeitung zusätzlich: Schillers Rezension aus dem Jahr 1788 „über Egmont, Trauerspiel von Goethe“, in: Fricke/Göpfert, Bd. V, S. 932-942 und Sharpe, Lesley: Schiller und Goethe's 'Egmont'. In: MLR 77 (1982), S. 629-645, die diese Bühnenbearbeitung in einen großen Zusammenhang stellt, indem sie die Auffassung vertritt, daß Schiller, vom „Don Carlos“ und den Briefen über „Don Carlos“ kommend, bei dieser Bearbeitung eine wichtige Etappe im Bezug auf die Klärung seines sich seit den frühen Dramen ändernden Dramenverständnisses zurückgelegt hat, was - laut Sharpe - nicht nur Auswirkungen auf die „Wallenstein“-Trilogie, sondern auf alle nachfolgenden Dramen hatte; vgl. ferner: Lampert, F. J.: The Charismatic Hero. Goethe, Schiller and the Tragedy of Charakter. In: PEGS N. S. 58 (1987-88), S. 62-83, bezüglich „Egmont“ S. 69-74.

352 So auch Hinderer, Walter in seinem Vorwort zu: Interpretationen. Schillers Dramen. Hg. von W. H. - Stuttgart 1992, S. 7-10, hier S. 8f.. Zugleich ist damit eine wesentliche Differenz zwischen Schiller und Goethe markiert, welche dieser durchaus als solche wahrgenommen hatte

353 Vgl. Rudloff-Hille, S. 107f..

angekommen war. Im dem „Lager“ vorangestellten Wallenstein-Prolog sieht Petersen „[...] Anfang und Verheißung, Anspannung eines ins Unendliche gerichteten Strebens, Aufstellung höchsten Wertmaßes und Ausschließung alles dessen, was dahinter zurückbleibt.“<sup>354</sup> Damit ist, theoretisch, ein ambitionierter Weg eingeschlagen, der dem Weimarer Hoftheater ein klares Profil und einen exponierten Rang eintragen soll:

[...] Wir sind die Alten noch, die sich vor euch  
Mit warmem Trieb und Eifer ausgebildet.  
Ein edler Meister stand an diesem Platz,  
Euch in die heitern Höhen seiner Kunst  
Durch seinen Schöpfergenius entzückend.  
O! möge dieses Raumes neue Würde  
Die Würdigsten in unsre Mitte ziehn,  
Und eine Hoffnung, die wir lang gehegt,  
Sich uns in glänzender Erfüllung zeigen.  
Ein großes Muster weckt Nacheiferung  
Und gibt dem Urteil höhere Gesetze.  
So stehe dieser Kreis, die neue Bühne  
Als Zeugen des vollendeten Talents.  
Wo möcht es auch die Kräfte lieber prüfen,  
Den alten Ruhm erfrischen und verjüngen,  
Als hier vor einem auserlesnen Kreis,  
Der rührbar jedem Zauberschlag der Kunst,  
Mit leisbeweglichem Gefühl den Geist  
In seiner flüchtigsten Erscheinung hascht? [...] <sup>355</sup>

Der Anspruch, den Schiller im allgemeiner gehaltenen ersten Teil des Prologs an sich und die anderen am Hoftheater Tätigen stellte, ist mit der ausführlich zitierten Passage exakt formuliert. Prämeditiert war es, Altes und Neues auf qualitativ hohem Niveau zu präsentieren. Doch, wie man im Eröffnungsprogramm erkennen kann, wurden Zugeständnisse an den momentan herrschenden Geschmack, der zu Zeiten Goethes und Schillers hauptsächlich von Friedrich Ludwig Schröder (1744-1816), August Wilhelm Iffland und August von Kotzebue (1761-1819) bedient wurde, gemacht. Obwohl man die literarische Bedeutung dieser Autoren, die „Lustspiele als Unterhaltungsstücke“ auffaßten, keineswegs überschätzte, war man auf ihre Dramen angewiesen. Holl faßt

---

354 Vgl. Petersen, Julius: Schiller und das Weimarer Theater. In: JbGG 8 (1921), S. 177-195, hier S. 179.

355 Vgl. Fricke/Göpfert, Bd. II, S. 270-274, V. 13-31.

diese Art Komödien unter dem Stichwort „versüßlichte[r] Rousseauismus“ zusammen.<sup>356</sup> Goethe als Intendant war an einem vollen Haus und fest kalkulierten Einnahmen interessiert. So läßt sich auch Holls Schlußfolgerung sinnvoll erklären: „[...] Der Theaterdirektor Goethe, dem seine [gemeint: Kotzebue, Anm. der Verfasserin] ‚Nullität‘ im Innersten zuwider war, führte ihn dauernd auf.“<sup>357</sup> Nach welcher einfach zu durchschauendem Muster beispielsweise Iffland, welcher in Berlin das so erfolgreiche wie weitgehend sich selbst finanzierende Theater leitete, bei seinen beliebten Stücken verfuhr, beschreibt Holl: „[...] Zunächst geben Bedienstete [...] die Exposition, dann zeigt die Handlung der ersten vier Akte den wahrscheinlichen Sieg der schwarzen Partei, um mit dem fünften und Schlußakte den Umschwung und den Triumph des Guten zu bringen.“<sup>358</sup> Iffland steht damit nicht nur für ein äußerst publikumswirksames, sondern gleichermaßen für ein moralisches Theater.<sup>359</sup> Das knapp beschriebene Schema läßt sich z. B. ohne Weiteres auf Ifflands Drama „Frauenstand“ anwenden. Hinzu kommt, daß der Autor seiner tiefen Verehrung für Goethe Ausdruck verleiht, indem er die beiden Jugendfreunde „Hofrath Lestenfeld“ und „Sekretär Ramstein“ mehrfach mit „Orest“ und „Pylades“ aus der „Iphigenie“ in Zusammenhang bringt und vermittels dieser Allusion des bekannteren wie literarisch ambitionierteren Textes sein eigenes Stück vermutlich aufzuwerten sucht.<sup>360</sup>

Nicht zuletzt durch den am 3. Dezember 1799 stattfindenden Umzug Schillers von Jena nach Weimar intensivierte sich die Zusammenarbeit mit Goethe, gerade in bezug auf das Theater, obwohl sein Wirken an der hiesigen Bühne nie stipuliert worden war: der ehemalige Jenaer Geschichtsprofessor besaß nie „ein amtliches Verhältnis“ zum Hoftheater.<sup>361</sup> Zwar wurde ihm die fachliche Kompetenz für eine solche Aufgabe zuerkannt, dennoch mündete dies nicht in eine klar definierte oder gar dotierte Stellung. Als eine sehr wahrscheinliche Erklärung hierfür mag das aufgrund der „Räuber“ (1781,

---

356 Vgl. Holl, Karl: Geschichte des deutschen Lustspiels. Mit 100 Abbildungen. - Leipzig 1923, S. 199f..

357 Ebenda, S. 207; siehe hierzu auch: Linder, Jutta: Ästhetische Erziehung. Goethe und das Weimarer Hoftheater. - Bonn 1990, hier S. 60f.; Linders akribische Arbeit, die nicht zuletzt bis 1990 weniger bekannte Quellen erschließt, übernimmt an der einen oder anderen Stelle Goethes teilweise Jahrzehnte später getroffene Aussagen zu unkritisch.

358 Holl, Geschichte des deutschen Lustspiels, hier S. 204.

359 Vgl. zu diesem Themenkomplex besonders: Krause, Markus: Das Trivialdrama der Goethezeit 1780-1805. Produktion und Rezeption. - Bonn 1982, hier vor allem S. 253-277, S. 292-297.

360 Vgl. Iffland, August Wilhelm: Dramatische Werke. Fünfter Band. Frauenstand. Der Komet. Hausfrieden. - Leipzig 1799.

361 Vgl. Petersen, S. 188 respektive 185; jüngst Friedrich Schiller. Dargestellt von Claudia Pilling, Diana Schilling und Mirjam Springer. - Reinbek bei Hamburg 2002, hier S. 73; vgl. ferner Hinck, Schillers Zusammenarbeit, S. 277; Vielmehr lag eine Art Arbeitsgemeinschaft und Arbeitsteilung zwischen beiden vor: „[...] Freie Wechselwirkung von Gemüt zu Gemüt, geistige Anregung der Schauspieler und Eingehen auf ihre Individualität, ästhetische Leitung ohne Befehlsgewalt und bestimmender Einfluß auf die künstlerische Richtung des ganzen Unternehmens [...]“ - das war gemäß Petersen die eher schwierige Aufgabe, der Schiller sich stellte; vgl. ferner Peter-André Alt, Bd. II, hier S. 390. - Dabei hätte Schiller, laut Caroline von Wolzogen, gerne ein Theater geleitet, vgl. NA, Bd. 42, hier S. 261f..

Uraufführung 1782) gespannte Verhältnis zwischen ihm und Herzog Carl August gelten.<sup>362</sup> Schiller sah sich konfrontiert mit der insgesamt als schwierig geltenden Situation der Dramaturgen mit ihrem wenig distinkt definierten Zuständigkeitsbereich einerseits sowie seiner eigenen dramatischen Vergangenheit, die seine hiesige, institutionell gesicherte Karriere behinderte.<sup>363</sup> Seine wichtigsten (und einflußreichsten) Fürsprecher am Weimarer Hof waren neben Goethe und Geheimrat Christian Gottlob von Voigt sein ihm aus Karlschulzeiten bekannter späterer Schwager Wilhelm von Wolzogen (1762-1809) sowie dessen „superkluge[...] Cousinen“, womit er Charlotte von Lengefeld (verheiratete Schiller), eine Patentochter Charlotte von Steins, und deren Schwester Caroline (1763-1847), bezeichnete. Über die letztgenannte ließ der Herzog auch, inoffiziell, die eine oder andere Kritik an Schillers Werken bestellen.<sup>364</sup>

Das nächste Projekt, welches sich Schiller zwischen Januar und März 1800 zur Bearbeitung wählte, war William Shakespeares „Macbeth.“ Hierbei handelt es sich um eine „frei bearbeitende Nachdichtung“<sup>365</sup> in Blankversen, zumal Schillers Englischkenntnisse nicht weit gediehen waren und er sich somit neben dem englischen Original von Anfang an auf Übersetzungen - sowohl von Christoph Martin Wieland (1733-1813) als auch von Johann Joachim Eschenburg (1743-1820) - stützte. Die Weimarer Premiere der „Macbeth“-Bearbeitung fand am 14. Mai 1800 statt.

Schiller erwog zu dieser Zeit, in regelmäßigen halbjährlichen Abständen „[...] fünf bis sechs Stücke auf zwei Bände verteilt“ zu veröffentlichen - „ ,nebst einer kritischen Rechenschaft über die Wahl der Stücke und einer kurzen Beurteilung derselben‘ (Brief Schillers an Unger vom 26.5.1799).“<sup>366</sup> Dahinter verbarg sich der oben angedeutete Wunsch, „[...] nach und nach die großen Werke der Weltdramatik dem klassischen

---

362Dazu ausführlicher Hinck, S. 272f.; entsprechend der hier zutage tretenden Reserve gegen Schiller hätte Carl August von Sachsen-Weimar-Eisenach gerne Einfluß auf ihn genommen, vgl. NA, Bd. 42, S. 305, Nr. 695: „So oft und dringend bat ich Schillern, ehe er Theaterstücke unternähme, mir oder sonst jemandem, der das Theater einigermaßen kennt, die Gegenstände bekannt zu machen, die er behandeln wollte. So gerne hätte ich alsdann solche Materien mit ihm abgehandelt, und es würde ihm nützlich gewesen sein; aber alle meine Bitten waren vergebens.“ – Schillers Konzessionen gingen Carl August folglich nicht weit genug. Sehr fraglich bleibt, ob Schiller der künstlerischen Beratung seitens des Herzogs bedürftig gewesen sein sollte, auf anderen Gebieten hätte der Weimarer Regent möglicherweise profitieren können.

363Vgl. Hinck, S. 273; was eine offizielle Anerkennung der Verdienste Schillers um das Weimarer Hoftheater anlangte, so blieb die Situation zwischen dem Herzog und Schiller angespannt, vgl. etwa Schillers Brief an Goethe vom 18. Dezember 1800, Briefwechsel, hg. von Emil Staiger, S. 890.

364 Siehe Unbehaun, Lutz: „Ein wertes Band der Freundschaft.“ Friedrich Schiller und seine Zeit in Rudolstadt. – Rudolstadt 1996, hier S. 42. (Er trägt hier hauptsächlich Material zum Rudolstädter Sommer, welcher vom Mai bis zum November 1788 datiert, zusammen.) Die Rolle Caroline von Wolzogens als Vermittlerin zwischen dem Hof und ihrem Schwager erwähnt auch Eike Wolgast im u. a. von Achim Aurnhammer hg. Sammelband „Schiller und die höfische Welt“, S. 6-30 – literarisch eingefangen hat sie Renate Feyl in ihrem Roman „Das sanfte Joch der Vortrefflichkeit“ (Köln 2001).

365Vgl. Fricke/Göpfert, Bd. III, S. 993.

366 NA, Bd. 13, S. 298.

Menschheitsgedanken und dem klassischen Stilprinzip anzupassen und damit dem deutschen Theater einen einheitlichen Spielplan zu geben.<sup>367</sup>

Diese Pläne wurden in der angestrebten Größenordnung zwar nicht durchgeführt - ein Kanon des Dramas hätte am Ende gestanden -, blieben als Rahmen, in welchem die tatsächlich vollendeten dramaturgischen Arbeiten gesehen werden sollen, jedoch gültig.<sup>368</sup>

Schiller kam aufgrund der eigenen, wichtigeren Arbeit an den Dramen nicht dazu, diese Idee weiter zu verfolgen: Bereits vier Wochen nach der ersten Aufführung der „Macbeth“-Bearbeitung stand am 14. Juni 1800 die Uraufführung der „Maria Stuart“ auf dem Programm. Mitte April des darauffolgenden Jahres beendete er die romantische Tragödie „Die Jungfrau von Orleans“, für die er gleichfalls eine Bühnenversion erarbeitete, so daß diese am 11. September 1801 in Leipzig uraufgeführt werden konnte. Dieses Stück verdient, noch einmal im Nexus klassische und romantische Dichtung, besondere Aufmerksamkeit aufgrund mehrerer Umstände: dem Duumvirat galt es angeblich als Schillers bestes dramatisches Werk, den Romantikern, wenn auch erst mit einigem zeitlichen Abstand, als „[...] unbeschreiblich, und mit nichts Anderem in der Folge zu vergleichen [...]“, „da [es] zu [...] der poetischen Stimmung, wie sich diese in der Mehrzahl kund gab [...] konträr [war], was bei allen Zuschauern „[b]is zu der untersten Klasse [...]“ derselben Anklang fand, auch Madame de Staël fand darin mehrere Stellen „voller Schönheiten des ersten Ranges.“<sup>369</sup>

Danach wandte sich Schiller der Bearbeitung des 1779 entstandenen „Nathan“ von Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781) zu. Diese Bearbeitung hatte ihre Premiere in Weimar am 28. November 1801, sie wurde in den folgenden Jahren immer wieder einmal in Weimar und den anderen von Hoftheater bespielten Bühnen, jedoch auch an anderen Bühnen gegeben.

Zwischenzeitlich hatten sich die beiden „Weimarer Klassiker“ mittels der „Dramatischen Preisaufgabe“ (1800) darum bemüht, (unbekannte) Autoren aufzufordern, sich an einem Lustspiel-Wettbewerb zu beteiligen.<sup>370</sup> Zum einen schien die Zeit für das Drama allgemein günstig, zum anderen verzeichneten die Initiatoren ausdrücklichen „Mangel“

---

367 NA, Bd. 13, S. 297.

368 Genau das hat auch Goethe in seinem Aufsatz „Weimarisches Hoftheater“ im Sinn, geht es ihm doch darum, „[...] endlich einmal ein Repertorium aufzustellen, das man der Nachwelt überliefern könnte, [...]“ - Vgl.: Johann Wolfgang Goethe. Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche. 28. August 1949. Hg. von Ernst Beutler. Band 14. Schriften zur Literatur. - Zürich 1950, S. 62-72, hier S. 69; künftig zitiert als GA mit Bandnummer und Seitenzahl; siehe ebenso: NA, Bd. 42, S. 260-263, S. 604f..

369 So Schulz, Bd. I, S. 515; siehe hier stellvertretend Caroline de la Motte Fouqué: Geschichte der Moden, vom Jahre 1785 bis 1829. - Berlin 1987, S. 67f.; Madame de Staël: Über Deutschland. - Frankfurt am Main 2000, S. 307. Warum dieses Stück in Leipzig und nicht in Weimar Premiere feierte, wird im Konnex mit der „Nathan“-Bearbeitung näher beleuchtet.

370 Die „Dramatische Preisaufgabe“ ist in Goethe- und Schiller-Ausgaben gleichermaßen abgedruckt, der Verfasser ist Schiller, vgl. Borchmeyer, Weimarer Klassik, S. 373; Der vollständige Text ist abgedruckt in: Fricke/Göpfert, Bd. V, S. 844ff., GA, Bd. 14, S. 60ff..

an „schönen“ Komödien. Für den speziellen Weimarer Zweck bevorzugten sie „Intrigenstücke“, zumal „der deutsche Charakter“ nach der Einschätzung beider zur Verfassung wie zur schauspielerischen Umsetzung von „Charakterstücken“ nicht taugte. Die gerade wiedergegebene Position ist um so beachtlicher, als ja der zu diesem Zeitpunkt längst von Schiller bearbeitete Goethesche „Egmont“ – bis heute übrigens – als Charakterdrama rezipiert wird. Allerdings handelt es sich hierbei nicht um eine Komödie, sondern um ein „Trauerspiel.“ Die Aufführung derjenigen „Stücke, welche sich zu einer Vorstellung qualifizieren [...]“ stellten sie in Aussicht. Da lediglich das „beste Intrigenstück“ die „dreißig Dukaten“ Prämie erhalten sollte, erhofften sie sich offenkundig mehrere Komödien, die ihren Kriterien genügten. Dreizehn Dramen wurden eingereicht - unter ihnen Clemens Brentanos (1778-1842) „Ponce de Leon“ -, doch keines erhielt das ausgesetzte Preisgeld und keines kam auf die Bühne.<sup>371</sup> Verständlich wird dies allein schon aufgrund der Extension des gerade erwähnten Dramas mit insgesamt 121 Auftritten, zu denen noch die Zugabe hinzuzuzählen wäre. Durch seine forcierten Wortspiele den Rezipienten in besonderem Maße fordernd<sup>372</sup>, durch seine ganz anders gelagerte Instrumentalisierung der *Commedia dell'arte* möglicherweise den Zuschauer überfordernd, in jedem Fall jedoch weniger die avisierte Distanzierungsfunktion als vielmehr das Spiel mit dem Spiel intendierend, konnte sich Brentanos ambitionierte Komödie auch später nicht im Theaterepertoire etablieren.

In bezug auf die Tragödie schien die Lage erheblich besser, nicht zuletzt durch Schillers eigene Produktion. Zudem boten sich zusätzlich noch Werke aus dem europäischen Ausland an. So entschloß sich Goethe, der der *tragédie classique* deutlich näher stand als Schiller, ebenfalls im Jahr 1800, dem „Mahomet“ von Voltaire (1694-1778) eine deutsche Fassung zu geben. Anlässlich dieses Projektes erbat sich Goethe von seinem Dramaturgen ein der Klärung der Position dienendes Gedicht, weil dieses „klassizistische ‚Experiment‘, „das einen Rückgriff auf bereits weit hinter sich gelassene

---

371Vgl. Goethes abschätzige Stellungnahme, NA, Bd. 42,S. 302, Nr. 687: „Nachträglich zu den Theaterangelegenheiten ist noch zu bemerken, daß wir [...] uns gutmütig begeben ließen, auf ein Intrigen-Stück einen Preis zu setzen. Wir erhielten [...] ein Dutzend, aber meist von so desparater und vertrackter Art, daß wir nicht genugsam uns wundern konnten, was für seltsame falsche Bestrebungen im lieben Vaterlande obwalteten, die denn bei solchem Aufruf sich an das Tageslicht drängten. [...]“

372 Als *eines* von zahlreichen Beispielen mag hierfür das Ende der Szene II, 14 respektive der Beginn der Szene II, 15 gelten (in der oben genannten Ausgabe S. 62): Sarmiento: Ich besuche Euch heute noch einmal. Bis dahin will ich mich besinnen, lebt wohl. (Ab.) [...] – Ponce: Besinnen – das ist dumm. Das Alter bleibt immer langweilig in Liebessachen. – Es ist ein böser Fall. [...] Aquilar: Deine Leidenschaft ist so ungeraten, daß sie unberaten bleiben wird. Warte doch bis Felix kommt. Ponce: Warten soll ich? ich? der nichts erwarten kann, o nimm dir neunzehn Gesellen, daß deiner zwanzig auf ein Lot gehen, du Freund in der Not! warten? Mein ganzes Leben war ein Warten hierauf – und ich will nicht länger warten. [...]; vgl. einführend zu diesem Stück allgemein und zu weiteren Wortspielen insbesondere Japp, Die Komödie der Romantik, S. 54-59, hier S. 56f.; Hinck, Theater der Hoffnung, S. 56-66, betont: „Für den mangelnden Bühnenerfolg entschädigt den ‚Ponce‘ immerhin der Ruf, unter den romantischen Lustspielen das quirligste, witzigste, mutwilligste und heiterste, kurz: das schönste zu sein.“; vgl. ferner Schulz, Die deutsche Literatur, Bd. I, S. 550.

ästhetische Ansichten vermuten lassen könnte“, einige Negativstimmen auf sich zog.<sup>373</sup>

„An Goethe, als er den ‚Mahomet‘ von Voltaire auf die Bühne brachte“ lautet der ein wenig umständliche Titel des in Stanzas geschriebenen „hochbedeutsamen ästhetischen Programmgedicht[s]“. <sup>374</sup>

Schillers Position zeigte sich gegenüber dem Wallenstein-Prolog in präziserer, pointierterer Form. Der momentan auf den Bühnen vorherrschende Stil, der „Naturalismus“, der sich z. B. dergestalt äußerte, daß gespielt wurde, als sei gar kein Publikum anwesend (womit auf der Bühne mehr Wahrfähigkeit erzielt werden sollte), führte dazu, daß beinahe, siehe allen voran die zuvor schon erwähnten Autoren Iffland, Schröder und Kotzebue, nur noch Stücke Erfolg hatten, die dem Geschmack des scheinbar nicht wahrgenommenen Publikums genehm waren.<sup>375</sup> Diesem Mißstand suchte Goethe mit völlig entgegengesetzt konzipierten Stücken wie dem „Mahomet“ des Voltaire, der auf strenge Formgebung und Schicklichkeit des auf der Bühne präsentierten Geschehens achtete, zu begegnen. Als Ergebnis war indes nicht nur eine Schulung der Schauspieler, sondern auch des später noch eingehender zu beachtenden Publikums erwünscht. In einem Abhängigkeitsverhältnis der Schauspieler vom Publikum sieht Goethe in seinen „Regeln“ explizit die ihm direkt Unterstellten.<sup>376</sup>

Innerhalb des pädagogischen Erziehungsplans stellte die *tragédie classique* mithin einen regulierenden Umweg dar, auf dem verloren gegangene Qualität zurückgewonnen

---

373 Vgl. Borchmeyer, Dieter: „... dem Naturalism in der Kunst offen und ehrlich den Krieg zu erklären ....“ Zu Goethes und Schillers Bühnenreform. In: Unser Commercium. Goethes und Schillers Literaturpolitik. Herausgegeben von Wilfried Barner, Eberhard Lämmert und Norbert Oellers. - Stuttgart 1984. (=Veröffentlichungen der Deutschen Schillergesellschaft Bd. 42), S. 351-370, hier S. 356. Borchmeyer liefert eine treffende Analyse des Gedichts auf den Seiten 356-360, vgl. ebenso Japp, Uwe: Literatur und Modernität. - Frankfurt am Main 1987, S. 101-104.

374 Borchmeyer, „... dem Naturalism...“, hier S. 365; zu widersprechen ist hier Hinck, Hoftheater, S. 275, der behauptet: „Poetisch formuliert wird die neue, klassizistische Ästhetik der Weimarer Bühne bekanntlich von Schiller in seinem Gedicht *An Goethe, als er den Mahomet von Voltaire auf die Bühne brachte* [...]“. Tatsächlich zielt diese Interpretation insofern an Schillers Standpunkt vorbei, als Hinck unterschlägt, daß Schiller an das französische Drama eindeutig nur als Durchgangsstation dachte.

375 Der als vollkommen unangebracht aufgefaßten Spielweise der Schauspieler tritt Goethe entschieden mit den „Regeln für Schauspieler“ entgegen. Borchmeyer vertritt hierzu die Ansicht, bei diesen handele es sich eher um Eckermanns als um Goethes Werk, vgl. Borchmeyer, Weimarer Klassik, S. 379; ähnlicher Auffassung ist bereits Knudsen, Hans: Goethes Welt des Theaters. Ein Vierteljahrhundert Weimarer Bühnenleitung. - Berlin 1949; neben Klaus Schwind, auf den weiter unten noch einmal Bezug genommen wird, vertritt beispielsweise Peter Schmidt im Gegenteil die Ansicht, Goethe habe die „Regeln“ sehr wohl autorisiert, vgl. hierzu Schmidt, Bühnenanweisungen, hier S. 192f.; ebenso hält Catholy die „Regeln“ für definitiv von Goethe festgehalten, vgl. Bühnenraum und Schauspielkunst, hier S. 136f..

376 Siehe Catholy, Bühnenraum und Schauspielkunst, S. 138; vgl. HA, Bd 12, S. 260 („Regeln für Schauspieler“, § 82): „Die Bühne und der Saal, die Schauspieler und die Zuschauer machen erst ein Ganzes.“

werden sollte: „Als Antidoton gegen diese falsche naturalistisch-mystifizierende Kunst soll nun trotz ihrer Unvollkommenheit die tragische Kunst der ‚Franken‘ dienen.“<sup>377</sup>

Im Gedicht selbst vertritt Schiller in der zweiten Strophe unmißverständlich die Auffassung, die „[e]inheimische Kunst“ (V. 9) brauche nicht hinter „fremden Götzen“ (V.10) zurückzutreten, ja „der deutsche Genius“ (V. 14) steige „[s]elbst in der Künste Heiligtum“ (V. 13). Als Bezugspunkt dieser Entwicklung benennt er verschlüsselt, „auf der Spur des Griechen und des Briten“ (V. 15), Sophokles und Shakespeare.<sup>378</sup> Eindeutig lehnt er in der dritten Strophe die französische Art der Unterordnung der Kunst unter das Diktat des Herrschers ab, indem er von „Sklaven“ und „Despoten“ (V. 17) spricht. Innerhalb solcher Strukturen - folgert Schiller - besitze die Kunst keine unabhängigen Entwicklungsmöglichkeiten, weshalb er kein derartiges Modell anstrebt. Die nächste Strophe zeigt, daß er das bisher Gewonnene nicht in Frage stellt, er will nicht die Selbstbestimmung des Künstlers aufgeben oder zur Disposition stellen. Diesen Rückschritt hält er gar nicht mehr für möglich, denn ganz optimistisch klingt die Schlußzeile (V. 32) der fünften Strophe: „Das Neue kommt, das Alte ist verschwunden.“ Die Bedrohung kommt vielmehr von der entgegengesetzten Seite, in Form von zu wörtlich genommener, zu nachhaltig praktizierter Natürlichkeit, die längst ins „Niedrigste“ (V. 60), „Rohe“ (V. 67) hinab geführt hat (V. 48): „Und siegt Natur, so muß die Kunst entweichen.“ Als Reaktion auf den rezenteren negativen Zustand des Theaters rechtfertigt Schiller den Rückgriff auf den französischen Klassizismus (obwohl er hierin kein „hohes Urbild“ der Kunst ausmacht, V. 62), gewissermaßen zur Mäßigung des „Sinnenwahn[s]“ (V. 52) - denn es „[...] droht die Kunst vom Schauplatz zu verschwinden [...]“ (V. 57). Das französische Modell leistet gute Dienste, da dessen hohes Maß an Künstlichkeit, wie in der lobenden Beschreibung der neunten Strophe erwähnt, ausreichenden Schutz vor weiterem Absinken der Kunst bietet.

Am Ende seines Gedichtes, das vom dialektischen Aufbau her einer mustergültigen Erörterung gleicht, gelangt Schiller in der zehnten und letzten Strophe (V. 73-80) zu folgender Synthese:

---

377 Vgl. Borchmeyer, Weimarer Klassik, S. 359; grundsätzlich zu diesem Themenkomplex: Meier, Albert: Dramaturgie der Bewunderung. Untersuchungen zur politisch-klassizistischen Tragödie des 18. Jahrhunderts. – Frankfurt am Main 1993, hier z. B. S. 12.

378 Es wird Schiller des öfteren (und angesichts der Spannweite z. B. zwischen „Die Braut von Messina“ oder „Wallenstein“ nicht zu unrecht) attestiert, in der hier von ihm selbst in Erinnerung gerufenen Tradition zu stehen, vgl. etwa Wolfgang Menzel, Schiller – Zeitgenosse aller Epochen Bd. 1, hier S. 242: „Wenn Shakespeares in noch feinerem Lilienschmelz hingezaubert scheinen, so behaupten doch Schillers Jungfrauen den Vorzug jener Seele in der Lilie, des kraftvollen, lebendigen Duftes, und hierin stehen sie den Dichtungen des Sophokles näher.“ respektive Julius Petersen, Schiller und das Weimarer Theater, hier S. 191: „Sophokles und Shakespeare – nach Herders Wort waren sie zwar im Innern Brüder, in ihrem Äußern aber stellten sie den denkbar größten Gegensatz theatralischer Formgebung dar [...]. Schillers dramatisches Schaffen seit dem ‚Wallenstein‘ stellt sich dar als eine Pendelbewegung zwischen diesen beiden Extremen [...]“; ferner Jutta Linder, Schillers Dramen, Bauprinzip und Wirkungsstrategie, S. 152.

Nicht Muster zwar darf uns der Franke werden,  
Aus seiner Kunst spricht kein lebendger Geist,  
Des falschen Anstands prunkende Gebärden  
Verschmählt der Sinn, der nur das Wahre preist,  
Ein Führer nur zum Bessern soll er werden,  
Er komme wie ein abgeschiedner Geist,  
Zu *reinigen* die oft entweihte Szene  
Zum würdigen Sitz der alten Melpomene.<sup>379</sup>

Nur runde zwei Monate nach der „Nathan“-Aufführung fand am 30. Januar 1802 die anlässlich des Geburtstages der Herzogin Luise einstudierte Aufführung der nach Carlo Gozzi (1720-1806) entstandenen „Turandot“ statt. Kurze Zeit nach der „Turandot“-Premiere und elf Jahre nach der Übernahme des Theaters zog Goethe am 15. Februar 1802 in seinem Aufsatz „Weimarisches Hoftheater“ eine Zwischenbilanz über das bisher Erreichte.<sup>380</sup> Stolz und sicher klingen die Eingangsworte des Intendanten, wenn er darauf hinweist, es sei geglückt, „[...] die Zufriedenheit der Einheimischen und die Aufmerksamkeit der Fremden [...]“ zu erlangen.<sup>381</sup> Analytisch läßt er die einzelnen von ihm als solche definierten „Perioden“, die das Hoftheater durchlaufen habe, Revue passieren: „Die erste würden wir bis auf *Ifflands* Ankunft, die zweite bis zur architektonischen Einrichtung des Schauspielsaales, die dritte bis zur Aufführung der *Brüder* nach Terenz zählen, und so möchten wir uns dermalen in der vierten Periode befinden.“<sup>382</sup> An die von Goethe vorgenommene Einteilung anknüpfend, gliedert Borchardt daran noch eine fünfte an, in der der zuvor herausgebildete, zuerst mit dem „Wallenstein“ erlangte „hochklassische“ Stil bei Stücken wie „Jungfrau von Orleans“, „Tell“ und „Othello“ etwas zurückgenommen werde, „eine Lockerung“ erfahre.<sup>383</sup> Keinen Hehl machte Goethe aus den Schwierigkeiten, denen er bei der Theaterleitung immerzu

---

379 Vgl. Fricke/Göpfert, Bd. I, S. 211ff., Hervorhebung in V. 79 von der Verfasserin. Angesichts der 1801 stattfindenden „Tancred“-Aufführung (gleichfalls von Voltaire) zeigt Schiller schon mehr Distanz zum zweiten Ausflug in der Klassizismus, da dieses Mal keine zwingende Notwendigkeit für diesen Schritt mehr besteht – so nennt er die Goethesche Entscheidung, dieses Stück zu übersetzen zwar „[f]ür unsre theatralischen Zwecke [...] gewiß sehr förderlich“, vgl. Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, hg. von Emil Staiger, hier S. 859, ohne auf den Hinweis zu verzichten, er, Schiller, „wünsche [herzlich], daß der Faust es verdrängen möchte.“

380 Vgl. GA, Bd. 14, S. 62-72.

381 Ebenda, S. 63.

382 Ebenda, S. 63f.; entsprechend weist Borchmeyer berechtigterweise darauf hin, daß Iffland entscheidenden Einfluß auf die Ausbildung des Weimarer Theaterstils besaß, zuerst als Vorbild und dann ex negativo, da sich der allmählich herauskristallisierende Stil, für den „kultivierte Versdeklamation und ritualisierte Spielweise“ konstituierend waren, deutlich absetzte, vgl. Saat, von Göthe gesäet, hier S. 272; man muß sicherlich berücksichtigen, daß diese ausgeprägte Entwicklung nach 1805, mithin nach Schillers Tod, stattfand, und daß es deshalb zu berücksichtigen gilt, diesen Verlauf Schiller nicht automatisch mit zuzuschlagen.

383 Vgl. NA, Bd. 13, S. 299.

ausgesetzt war, gerade weil unterschiedlichste Interessen mit den „Maximen“, die er selbst bei der Arbeit befolgen wollte, in Einklang zu bringen waren.<sup>384</sup> Es verwundert kaum, daß bei aller Offenheit, mit der er Stellung nahm, er doch Halt machte vor dem Hinweis, daß auch auf die Vorstellungen des Hofes Rücksicht genommen werden mußte.

Mit dem Weimarer Spielplan strebte Goethe vor allem „Vielseitigkeit“, ein bewußt gewähltes Kontrastprogramm, an.<sup>385</sup> In bezug auf August Wilhelm Schlegels bereits erwähnten „Ion“ verlieh er einer weiteren wichtigen Intention Ausdruck: „[...] übrigens ist das Stück für gebildete Zuschauer, denen mythologische Verhältnisse nicht fremd sind, völlig klar, und gegen den übrigen, weniger gebildeten Teil erwirbt es sich *das pädagogische Verdienst* [Hervorhebung der Verf.], daß es ihn veranlaßt, zu Hause wieder einmal ein mythologisches Lexikon zur Hand zu nehmen [...].“<sup>386</sup> Bemerkenswerterweise fragt Goethe sich nicht, ob ein solches Lexikon tatsächlich in jedem Haushalt vorhanden ist respektive aus welchen Gründen dem höchstwahrscheinlich nicht so war. Demnach wird die Tatsache, daß Bildung zum damaligen Zeitpunkt keineswegs ein Allgemeingut war, überhaupt nicht thematisiert, obwohl Goethe selbst die Heterogenität des Weimarer Publikums, welches nicht nur aus den von Jena herüberkommenden Studenten, sondern auch aus Angehörigen des Hofes wie einfachen Bürgern besteht (er trennt die „gebildeten Zuschauer“ vom „weniger gebildeten Teil“), anerkennt.<sup>387</sup> Ob das Auseinanderfallen des Publikums in mehrere streng voneinander zu scheidende Lager schon zur Erfassung der diversen Erwartungshaltungen ausreichend ist, ist damit noch längst nicht ausgemacht. Vielleicht ist es u. U. sogar noch komplizierter. So scheint es denkbar, daß ein und derselbe Zuschauer an einem Abend „bloß“ Zerstreuung geboten bekommen möchte, an einem anderen aber sehr wohl von seiten der Inszenierung gefordert werden will.<sup>388</sup> Die

---

384 Vgl. GA, Bd. 14, S. 64.

385 Ebenda, S.67 und S. 69.

386 Ebenda, S. 67.

387 Eng mit diesem Aspekt verknüpft ist die Tatsache, daß das Theater nicht nur die literaturgesellschaftlich wirksamste Instanz im 18. Jahrhundert war, sondern gleichzeitig, vor Einführung der Schulpflicht (Stichwort: Preußisches Allgemeines Landrecht ALR 1794), die vornehmste Instanz der Bildung und Erziehung, vgl. beispielsweise in diesem Zusammenhang: Gotthold Ephraim Lessing: Werke. Vierter Band. Dramaturgische Schriften. – München 1973, S. 258-262 [Hamburgischen Dramaturgie, 6. Stück]. Diese Ausgabe künftig zitiert als HLA mit Bandnummer und Seitenzahl; Oellers, Schiller. Geschichte seiner Wirkung, hier S. 326; entsprechend charakterisiert Gerhard Schulz Goethe als „Bühnenpädagoge“, Die deutsche Literatur zwischen Revolution und Restauration, Bd. I, S. 559; ein beredtes Zeugnis über die mangelnde Disziplin, mit welcher sich die Theaterleitung immer wieder konfrontiert sah, liefert etwa Johann Christian Lobe mit seiner Schilderung einer durch einen betrunkenen Dirigenten gehandikapten „Turandot“-Probe, bei der Goethe, offenbar aus Verärgerung, von seinem Platz aus „jupiterte“: „Schafft mir doch den Schweinehund aus den Augen!“, vgl. J. C. L.: Die Probe von Turandot. Eine Goethe-Erinnerung. In: Schatzgräber 7 (1928), S. 14-18, hier S. 18.

388 Selbst dann gilt freilich Böhlers skeptisches Resümee, vgl. Böhler, Die Zuschauerrolle in Schillers Dramaturgie, S. 292f.: „Ob allerdings der zeitgenössische wie auch der spätere Zuschauer sich durch die

grundsätzlichen Frage, ob man erst ein Lexikon in die Hand nehmen muß, wenn man vorhat, ins Theater zu gehen, führt zurück auf die vollkommen andere Funktion, welche das Theater um 1800 innehatte.<sup>389</sup> Dahinter verbirgt sich nicht zuletzt der Umstand, daß Schiller und Goethe, hierin durchaus noch der literarischen Tradition der Aufklärung verpflichtet, es als ihre Aufgabe begriffen, die Zuschauer zu belehren, mithin als Schüler zu betrachten.<sup>390</sup> Das Weimarer Theater wagte einen Spagat insofern, als Schiller etwa

---

Technik einer solchen dramaturgischen Rezeptionsvorgabe im beabsichtigten Sinn beeinflussen ließ, ist eine andere Frage.“

389 Markus Krause (s.o.) sieht dies im Nexus mit der damalige nahezu ausschließlich durch die Theater abgedeckten Unterhaltungsfunktion. Hinzu kommt jedoch, was Goethe wie Schiller offenbar, zumindest an dieser Stelle, wenn nicht allgemein, zu wenig in ihre Überlegungen mit integrieren, nämlich – mit Bourdieu zu sprechen –, wie sehr das „[...] Theater [...] noch in seinen am stärksten gereinigten Versionen Träger einer sozialen Botschaft bleibt, und nur auf der Grundlage einer unmittelbaren, tiefverwurzelten Übereinstimmung mit den Werten und Erwartungen des Publikums ‚ankommt‘ [...]“, vgl. Bourdieu, Pierre: Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft. Übersetzt von Bernd Schwibs und Achim Rüsser. – Frankfurt am Main <sup>4</sup>1987, hier S. 42.

390 Diesen Aspekt verfolgt Helmut Koopmann in seinem Beitrag „Dichter, Kritiker, Publikum. Schillers und Goethes Rezensionen als Indikatoren einer sich wandelnden Literaturkritik.“ In: Unser Commercium. – Stuttgart 1984, S. 79-106, vgl. hier besonders S. 92-100; Koopmann behandelt hier die „Dioskuren“ in deren Funktion als Kritiker. Ich vertrete die These, daß vieles, was Koopmann über Schiller als Kritiker herauspräpariert, *auch* auf den Weimarer Theaterschaffenden, zumindest am Beginn seiner Tätigkeit, noch zutrifft, siehe etwa S. 93: „[...] Mit dem Begriff des Volkes kommt zu Schillers Unwillen [für Goethe gilt das Entsprechende, Anm. der Verf.] ein Faktor in das literarische Kräftespiel hinein, den es bislang nicht gab, jedenfalls nicht in dem Sinne, daß er Wertqualitäten und Maßstäbe abgeben können, da Publikum allenfalls in der Form des Kenners oder des gemeinen Mannes existierte: ersterem brauchte nichts bewiesen zu werden, da er mit Criticus und Schriftsteller auf einer Ebene stand, letzterer war *Erziehungsobjekt, an das die Maßstäbe der Aufklärung angelegt werden konnten*.[...]“ [Hervorhebung der Verf.]; als Belege hierfür mögen stellvertretend Schillers Briefe an Goethe vom 15. Mai 1795 respektive vom 25. Juni 1799, vgl. Briefwechsel Schiller-Goethe, hg. von Emil Staiger, S. 104 bzw. S. 770 gelten: „[...] Das Publikum hat nicht mehr die Einheit des Kinder-Geschmacks und noch weniger die Einheit einer vollendeten Bildung. Es ist in der Mitte zwischen beiden, und das ist für schlechte Autoren eine herrliche Zeit. [...]“ bzw. „[...] Was der Sammler [Goethes Aufsatz „Der Sammler und die Seinigen“, Anm. der Verf.] für eine Wirkung machen wird, bin ich in der Tat neugierig. Da man einmal nicht viel hoffen kann zu bauen und zu pflanzen, so ist es doch etwas, wenn man auch nur überschwemmen und niederreißen kann. *Das einzige Verhältnis gegen das Publikum, das einen nicht reuen kann, ist der Krieg*, und ich bin sehr dafür, daß auch der Dilettantismus mit allen Waffen angegriffen wird. Eine ästhetische Einkleidung [...] würde diesem Aufsatz [über den Dilettantismus, der (bedauerlicherweise) im Stadium des ‚Schemas‘ stecken blieb, Anm. der Verf.] freilich bei einem geistreichen Publikum den größern Eingang verschaffen, aber den Deutschen muß man die Wahrheit so derb sagen als möglich [...]“ [Kursive Hervorhebung der Verf.] Schiller sieht sich demnach, ganz wie Koopmann es beim Kritiker Schiller offenlegt, in der Rolle eines Lehrers; speziell mit dem Zuschauer beschäftigen sich die beiden folgenden Arbeiten: Peter Schmidt, Bühnenanweisungen, arbeitet hierbei eine These heraus, Schiller habe bei seinen Stücken das Telos verfolgt, die Zuschauer unter keinen Umständen „mit Zufälligkeiten und Nebendingen, mit Leeren und Unbedeutendem“ zu belasten, sondern statt dessen diese vielmehr zu lenken, wobei vor ihnen „die dramatische Konstellation“, insbesondere „die Verknüpfung der Begebenheiten“ dergestalt entfaltet werden solle, daß ein „Kausalnexus“ entstünde, welcher den Protagonisten in einer Lage präsentiere, in der er „nicht mehr handeln“ könne, jedoch gleichwohl „unter dem Zwang des Schicksals eine Entscheidung treffen“ müsse, vgl. Schmidt, hier S. 290; Michael Böhler konstatiert zunächst, durchaus ähnlich wie Koopmann, die diversen Rezipiententypen, denen Schiller sich gegenüber sah, vgl. Die Zuschauerrolle in Schillers Dramaturgie, hier speziell S. 277ff., um daran anschließend seine These zu entfalten: „Wie Schiller in seiner eigenen Theaterpraxis den Widerspruch zwischen der Notwendigkeit der Zuschauerlenkung und der Aufgabe der Zuschaueremanzipation zu lösen versucht“, ebenda S. 280,

nicht geneigt war, das Publikum bei dessen Streben nach „kulinarischer Passivität bzw. Erholung im von Schiller abgelehnten Sinne“<sup>391</sup> zu bedienen oder zu unterstützen, Goethe aber zweifellos, wie bereits weiter oben erwähnt, „[dafür] [...] sorgte [...], daß die unterhaltende Literatur im Spielplan einen relativ großen Raum einnahm.“<sup>392</sup> Ihre Botschaft war freilich eine gänzlich andere als diejenige der Aufklärung: Denn neben dem – heute eher elitär erscheinenden – Bildungsanspruch, bei dem mindestens noch die Frage anzufügen wäre, ob das Theater Zuschauer bildet oder bereits gebildete Zuschauer erwartet, legte Goethe außerdem Wert darauf, dem Publikum den Gegensatz zwischen der Theaterwelt und der realen, den Spielcharakter, vorzuführen.<sup>393</sup> Es ging folglich nicht darum, den Rezipienten eine konkrete Verhaltensregel zu empfehlen. Zu diesem Zweck wurden bewußt Stücke gewählt, die entweder durch die zeitliche (bei antiken Werken) oder durch die räumliche Distanz Abstand zum Gewohnten hielten. In der Möglichkeit zur Distanzierung mag auch der Grund dafür liegen, warum Goethe Stücke, in welchen Masken - z. B. bei Terenz' „Brüdern“ oder bei „Turandot“ - vorkommen, so schätzte. Für die Zukunft wünschte sich der Direktor lediglich ein weiteres Fortschreiten auf dem bisher eingeschlagenen Weg. Noch im Januar 1802 nahm Schiller die Bearbeitung von Goethes „Iphigenie auf Tauris“ auf.<sup>394</sup> Hier änderte nun Schiller nach allem, was man zu diesem Projekt zu wissen glaubt, seine Bearbeitungsmethode, indem er - nach „ablehnenden Kritiken und [der] kühle[n] Zurückhaltung Goethes“ bei der „Egmont“-Bearbeitung - „zu einer neuen, vertieften Auffassung vom Wesen der Theaterbearbeitung überhaupt“<sup>395</sup> gelangte: Bei „Iphigenie“, die am 15. Mai 1802 zum ersten Mal gespielt wurde und deren Weimarer

---

unternimmt Böhler anhand der „Braut von Messina“ zu zeigen, vgl. besonders S. 282-287. Schiller erweist sich, was seine Auffassung des Publikums anlangt, jedoch durchaus selbstkritischer, differenzierterer Analysen fähig als es die o.g. Stelle des Briefwechsels mit Goethe vermuten läßt – in der Vorrede zur „Braut von Messina“ (1803) findet sich folgende Passage, Fricke/Göpfert, Bd. II, S. 815-823, hier S. 815: „Es ist nicht wahr [...], daß das Publikum die Kunst herabzieht; der Künstler zieht das Publikum herab, und zu allen Zeiten, wo die Kunst verfiel, ist sie durch die Künstler gefallen. Das Publikum braucht nichts als Empfänglichkeit, und diese besitzt es. Es tritt vor den Vorhang mit einem unbestimmten Verlangen, mit einem vielseitigen Vermögen. [...]“

391 So die Formulierung bei Hans-Jochen Marquardt, *Ästhetik der Emanzipation*, hier S. 55.

392 Vgl. Eckehard Catholy, *Bühnenraum und Schauspielkunst*, hier S. 145.

393 Vgl. GA, Bd. 14, S. 69; Zu beachten ist weiterhin, daß Goethes und Schillers Reformbemühungen keineswegs aufs Theater beschränkt bleiben, sondern u. a. auch bei Zeitschriftenprojekten feststellbar sind, vgl. dazu besonders: Brandt, Helmut: „Die ‚hochgesinnte‘ Verschwörung gegen das Publikum.“ Anmerkungen zum Goethe-Schiller-Bündnis. In: *Unser Commercium. Goethes und Schillers Literaturpolitik*. Herausgegeben von Wilfried Barner, Eberhard Lämmert, Norbert Oellers. - Stuttgart 1984. (=Veröffentlichungen der Deutschen Schillergesellschaft Bd. 42), S. 19-35.

394 Schon vor seiner Tätigkeit für das Theater hat Schiller übersetzt - so Teile aus „Virgils“ „Aeneide“ (1780 bzw. 1791/92) und zwei Stücke des Euripides: „Iphigenie in Aulis“ sowie „Die Phönizierinnen“ (1788), doch die Übersetzungen gelten als sehr frei, vgl. Fricke/Göpfert, Bd. III, S. 959. Aufführungen dieser Übersetzungen waren nie vorgesehen. Bezüglich der beiden „Iphigenien“-Dramen gibt es auch eine Rezension Schillers, vgl. Fricke/Göpfert, Bd. V, S. 942-970.

395 Vgl. Borchardt in seinem Kommentar, NA, Bd. 13, S. 296; siehe auch: Rudloff-Hille, S. 197 sowie Fricke/Göpfert, Bd. III, S. 966f..

Bühnenfassung als verschollen gilt, nahm er lediglich Streichungen vor. Gleiches galt wahrscheinlich für Goethes „Stella“, deren Bearbeitung für das Jahr 1803 angenommen wird. Aufgeführt wurde sie in Weimar zuerst am 15. Januar 1806.<sup>396</sup> Diese Streichungen waren vor allem nötig, um die Präsentation an einem Theaterabend zu gewährleisten. Borchardt nennt als Richtwert die Länge von 2000 Versen.<sup>397</sup> Der Eingriff in den Inhalt fiel deutlich geringer aus als bei den früheren dramaturgischen Arbeiten, dennoch hält Borchardt es für verfehlt, diese Leistung zu unterschätzen.<sup>398</sup> Die Verschiebungen von inhaltlichen Ansätzen sind jedoch grundsätzlich das Ergebnis von Kürzungen, falls sie aus dramaturgischen Gründen benötigt werden. An solchen Stellen unterscheidet sich Schillers Tätigkeit deshalb kaum von der eines anderen Dramaturgen. Rudloff-Hille kommt daher zu folgender Einschätzung der sich an die „Turandot“-Bearbeitung anschließenden dramaturgischen Arbeiten Schillers: „Die übrigen Bühnenbearbeitungen und Übersetzungen Schillers haben zwar den Weimarer Spielplan bereichert und sind auch von einigen anderen Theatern gespielt worden. Eine weiterreichende Bedeutung für Drama und Theater haben sie nicht erlangt.“<sup>399</sup> Zwischen diesen beiden letztgenannten Bearbeitungen - der „Stella“ und der „Iphigenie“ - lag die Arbeit an der „Braut von Messina“, die in die Zeit von Mitte August 1802 und dem 1. Februar 1803 fiel. Die Uraufführung des „Trauerspiels mit Chören“ war am 19. März 1803. Dieses Stück scheint Schillers extremste Antwort auf den die Bühnen beherrschenden Naturalismus sowie zugleich seine ambitionierteste Annäherung an die griechische Tragödie. Bei diesem wie bei dem folgenden Schauspiel „Wilhelm Tell“ bestand zudem, höchstwahrscheinlich wegen der inzwischen erworbenen bühnenpraktischen Sicherheit, keine Notwendigkeit mehr, noch eine Bühnenbearbeitung vorzunehmen, so gesehen profitiert der als Dramaturg tätige Dramatiker von seiner untergeordneten Arbeit in ganz praktischer Weise.

Im darauffolgenden Monat verschlechterte sich Schillers gesundheitlicher Zustand, was zum vorläufigen Aufschub eigener Dramenprojekte führte. Doch nach wie vor verfügte die Weimarer Bühne über zu wenige Komödien, die den Ansprüchen Goethes und Schillers entsprachen, so daß sich Schiller zur Übersetzung zweier Lustspiele des französischen Dramatikers Louis Benoît Picard (1764-1828) entschloß. Dabei handelte es sich zum einen um das Prosastück „Encore des Ménechmes“ mit dem deutschen Titel „Der Neffe als Onkel“, zum anderen um das in Alexandrinern abgefaßte Stück „Médiocre et rampant le moyen de parvenir“, das Schiller unter dem deutschen Titel

---

396 Vgl. ebenfalls Fricke/Göpfert, Bd. III, S. 966 sowie Rudloff-Hille, S. 197.

397 Vgl. NA, Bd. 13, S. 294.

398 Ebenda, S. 297. Ob es sich bei bekannten Frankfurter und Berliner Bühnenmanuskripten um die „Stella“-Bearbeitung Schillers handelt, scheint fraglich, vgl. NA, Bd. 14, S. 337f. und Fricke/Göpfert, Bd. III, S. 966.

399 Vgl. Rudloff-Hille, S. 197.

„Der Parasit“ in Prosa übersetzte. Auf der Weimarer Bühne gezeigt wurden sie am 18. Mai respektive am 12. Oktober 1803.<sup>400</sup>

Ende August 1803 begann Schiller den „Wilhelm Tell“, seine letzte eigenständige Theaterarbeit, die am 17. März 1804 Premiere feierte. Danach kam es „nur“ noch zu einer kleinen dramatischen Arbeit, deren Einordnung und Stellenwert in das Schillersche Gesamtwerk noch nicht abschließend geklärt scheint.<sup>401</sup> Anlässlich der Ankunft Maria Paulownas, der frisch angetrauten Frau des Erbprinzen Karl Friedrich, in Weimar, entstand für den 12. November 1804 das casualdramatische Werk „Die Huldigung der Künste.“

Da ihm Weimar und sein Theater zu einengend erschienen, trug Schiller sich zwischenzeitlich mit dem Gedanken, nach Berlin überzusiedeln, wo Iffland den Dichter mit einem verlockenden Angebot umwarb, er distanzierte sich, eventuell aufgrund seiner von ihm realistisch und damit als akut lebensbedrohlich diagnostizierten weit fortgeschrittenen Krankheit aber wieder von diesem Plan.

Die Übersetzung von Jean Baptiste Racines 1677 erschienener Tragödie „Phädra“ dauerte circa vier Wochen - von Mitte Dezember 1804 bis Mitte Januar 1805. Neben dem begrenzten Budget, welches es zu berücksichtigen galt, und dem Publikumsgeschmack mußten, wie anhand der Intervention des Herzogs, welcher dieses Stück gegenüber dem von Schiller favorisierten „Britannicus“ auf der Bühne wünschte, also zudem die Erwartungen des Hofes erfüllt werden. Die avisierte Autonomie der Kunst stieß folglich an ihre Grenzen.<sup>402</sup> Ein kompromißloser Bruch mit dem „Alten“, dem Kritisierten fand nicht statt, die Nutzung der französischen Tragödie als bloße Durchgangsstation auf dem Weg zu einem neuen Theater, erscheint, vorläufig, als eine nicht in die Tat umgesetzte Illusion. Dennoch war Schiller, wie im entsprechenden Kapitel zu begründen sein wird, daran ändert auch seine Phädra-Bearbeitung nichts, weit weniger Klassizist als Goethe es in dieser Phase war.

In den unmittelbaren Nexus seiner Dramaturgenaufgabe gehört das letzte abgeschlossene Werk, welches Schiller im Auftrag des Hofes binnen vier Tagen ausarbeitete. Ihm selbst galt das für den 12. November 1804 geschriebene „lyrische

---

400 Vgl. zu diesen Stücken die ausführliche Anmerkung bei Rudloff-Hille, S. 427.

401 Zuletzt hierzu, neben Alts Besprechung in Schiller, Bd. II, Hofe, Gerhard vom: Die Verkündigung des „ästhetischen Staats im höfischen Theater. Zu Schillers lyrischem Spiel *Die Huldigung der Künste*. In: Schiller und die höfische Welt. – Tübingen 1990, S. 168-183; erstaunlich und verwundernd ist dabei die Tatsache, daß das umfassende Schiller-Handbuch diesem Werk kein eigenes Kapitel widmet.

402 Dieses Phänomen läßt sich nicht nur in Weimar und nicht nur um 1800 feststellen, so konstatiert beispielsweise Andrea Heinz für das Hoftheater zu Coburg und Gotha und den von ihr untersuchten Zeitraum 1827-1918 ganz lapidar eine „Abhängigkeit des Spielplans von politischen Ereignissen“ aller Art: Heinz, Andrea: Qualitative Spielplanforschung. Neue Möglichkeiten der Theatergeschichtsschreibung am Beispiel des Hoftheaters zu Coburg und Gotha (1827-1918). – Heidelberg 1999. (=Jenaer germanistische Forschungen N. F. Bd. 4), S. 19; eine andere mögliche Erklärung für die Änderung von Schillers Plänen, weg vom „Britannicus“, wird im „Phädra“-Kapitel noch zur Sprache kommen.

Spiel“ „Die Huldigung der Künste“, mit welchem die russische Frau des Erbprinzen Karl Friedrich, Maria Paulowna, in ihrer neuen Heimat auf dem Theater empfangen wurde, als lediglich „flüchtige Arbeit“, „Machwerk“, „kleines Vorspiel“, „Werk des Moments.“<sup>403</sup> Die Sekundärliteratur verhält sich zu diesem Werk extrem und zwar insofern als sie sich entweder Schillers Verdikt anschließt oder die Bedeutung des Dramoletts überbewertet, indem sie darin sein „ästhetische Testament“ erblickt.<sup>404</sup> Die folgenden Überlegungen verstehen sich eher als additiv denn als antagonistisch zu den bisher vorliegenden Interpretationen, was nicht zuletzt durch den Umstand erklärt werden kann, daß keiner der bisherigen Interpreten diese Kasualdramatik in den hier anhängigen Konnex der dramaturgischen Arbeiten stellt, wobei Peter-André Alt zurecht darauf hinweist, wie wenig fremd Schiller die Gelegenheitsdichtung war.<sup>405</sup> Es braucht so gesehen keineswegs den im ungefähren verbleibenden Hinweis auf sicherlich in späteren Jahren mögliche Einflüsse Caldérons, um diese Arbeit plausibel in das Gesamtwerk integrieren zu können.<sup>406</sup> Häufig wird die autointertextuelle Relation zwischen der von 1795 datierenden Schrift „Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen“ und dem Festspiel thematisiert.<sup>407</sup> Mit Luserke scheinen allerdings Zweifel an einer zu engen Verknüpfung beider angezeigt.<sup>408</sup> Der Anfang ist bekannt: Seitens Goethe wird an Schiller der Wunsch heran getragen, ihm die Begrüßung der russischen Prinzessin auf dem Weimarer Theater abzunehmen<sup>409</sup> und Schiller ist schnell bereit, dieser Aufgabe nachzukommen, zwischen dem vierten und achten November 1804

---

403 So Schiller in Briefen an Christian Gottfried Körner vom 21. November 1804 (Briefwechsel, hg. von Berghahn, S. 338f.), an seinen Verleger Johann Friedrich Cotta (1764-1832) vom 13. Dezember 1804 respektive vom 1. März 1805 sowie an Wilhelm von Humboldt vom 2. April 1805, siehe hierzu besonders den Kommentar in: Friedrich Schiller Dramen IV. Hg. von Matthias Luserke. – Frankfurt am Main 1996, S.851-876, hier S. 852-860.

404 Contra äußert sich Benno von Wiese: Friedrich Schiller, S. 781, pro Karl Hoffmeister: Schillers Leben, Geistesentwicklung und Werke. 5. Teil. – Stuttgart 1842, S. 120, vgl. Luserke, Kommentar, S. 865.

405 Siehe Alt, Bd. II, S. 587, Bd. I, S. 223f.; nicht nur Schiller war die Gelegenheitsdichtung nicht fremd, möchte man hinzufügen, denn in Goethes Gesamtwerk stellt sie gleichfalls eine kontinuierliche Größe dar, vgl.: Stockhorst, Stefanie: Fürstenpreis und Kunstprogramm: sozial- und gattungsgeschichtliche Studien zu Goethes Gelegenheitsdichtungen für den Weimarer Hof. – Tübingen 2002.(=Studien zur deutschen Literatur Bd. 167)

406 Entgegen der Ansicht Gerhard vom Hofe, Die Verkündigung des ‚ästhetischen Staats‘, hier vor allem S. 181-183; Schillers, wohl auf Goethes Einfluß zurückzuführende, Wandlung bei der Ein- und Wertschätzung des spanischen Dichters, soll damit nicht grundsätzlich in Frage gestellt werden, siehe hierzu auch NA, Bd. 42, S. 352, S. 667 (sämtlich Gries‘ Stellungnahmen); neben dem ins Auge gefaßten Bezug auf Caldéron nennt Luserke, ohne Angabe von Gründen, Pindars 14. Ode als möglichen Referenztext Schillers, vgl. Friedrich Schiller, Dramen IV, Kommentar S. 852.

407 Zuerst von Christa Vaerst-Pfarr, auf die vom Hofe hier mehrfach hinweist, vgl. vom Hofe, S. 170, schließlich auch von vom Hofe selbst, hier S. 179-181, bei ihm bildet dies jedoch nur einen Teilaspekt.

408 Luserke, Friedrich Schiller, Dramen IV, wörtlich, S. 867: „Und ob [...] noch eine Arbeit aus dem Jahre 1805 an die verabschiedeten früheren Positionen [der ‚Ästhetischen Briefe, Anm. der Verf.] nahtlos anzuknüpfen in der Lage ist, muß zumindest als Problemfrage bewußt bleiben.“

409 Vgl. beispielsweise Körners Brief an Schiller vom 18. Dezember 1804, Briefwechsel Schiller-Körner, hg. von Berghahn, S. 341.

entsteht die Gelegenheitsarbeit, an der heutige Rezipienten interessiert, ob sie einen poetisch-poetologischen Wert besitzt und worin dieser bestehen könnte. Der Erwartung des Hofes, ein Widmungsspiel zu liefern, wird entsprochen, nicht zuletzt, weil das Sich-nicht-Entziehen-Können solchen Aufträgen bereits eingeschrieben ist, möglicherweise aber auch, weil Schiller, durchaus geschickt, die Aufgabe mit einer Gegenaufgabe beantwortet, denn der „Chor der Künste“ macht nicht von ungefähr Station bei den mit den Vorkehrungen der Begrüßung der künftigen Landesherrin befaßten „Landleuten“: Während die Letztgenannten den „Orangenbaum“, symbolisch für die gleichfalls aus einer fremden Region stammende Maria Paulowna, pflanzen, verbunden mit der Hoffnung, er möge gedeihen und Früchte tragen, d. h. sie möge sich hier einleben und wirken, betreten der „Genius“ und die „sieben Göttinnen“ die Szene, um zu konkretisieren, in welcher Weise sie an der neuen Stätte wirken sollte:

Wir kommen von fernher,  
Wir wandern und schreiten  
Von Völkern zu Völkern,  
Von Zeiten zu Zeiten,  
Wir suchen auf Erden ein bleibendes Haus.  
Um ewig zu wohnen  
Auf ruhigen Thronen,  
In schaffender Stille,  
In wirkender Fülle,  
Wir wandern und suchen und findens nicht aus. (Fricke/Göpfert, Bd. II, S. 1084f., V. 41-50)

Der Verfasser nutzt hier die Bühne und die Künste appellativ, um für die mäzenatische Unterstützung zu werben. So gesehen, ist dieses Dramolett, insbesondere ab der gerade zitierten Stelle, zugleich ein Drama über die Kunst selbst, mithin Metatheater. Gesucht wird, so der Genius und der Chor der Künste, ein ruhiger Ort, fern von Krieg, „Haß“ und „Wahn“ (Fricke/Göpfert, Bd. II, S. 1085, V. 55) mit für die Künste zugänglichen, nicht verbildeten „Menschen“ (ebenda, V. 62), die geeignete Schüler abgeben. Die Funktion der Künste bestünde darin, die Landleute zu bilden:

Hirten, euch ist nicht gegeben,  
In ein schönes Herz zu schauen!  
Wisset, ein erhabner Sinn  
*Legt* das Große in das Leben,  
Und er *sucht* es nicht darin. (Fricke/Göpfert, Bd. II, S. 1087, V. 124-128)

- und die längst mit der Kunst Vertraute mit dieser an den noch unbekanntem Ort zu binden:

Nicht alles ist ihr fremd in diesem Land,  
*Mich* wird sie wohl und mein Gefolge kennen,  
Wenn wir uns ihr verkündigen und nennen. (ebenda, V. 144-146)

Doch die Fürstin gibt nicht nur das Vorbild für die einfachen Landleute ab, sie erhält zusätzlich, in sublimer Form, selbst einen Kursus. Denn Schiller bleibt nicht dabei stehen, auf die Verwiesenheit auf (finanzielle) Hilfe des Hofes, der potentiellen neuen Gönnerin anzuspielen, sondern er führt anschließend vor, was als gelungene Folge davon entstehen kann. Auf diesen letzten Teil, in welchem die Fürstin selbst gemäß der Didaskalien angesprochen wird (vgl. ebenda, S. 1087) möchte ich mich nun konzentrieren.

Nachdem sich die sieben Künste – Architektur, Skulptur, Malerei, Poesie, Musik, Tanz, Schauspielkunst - einzeln vermittlels eines jeweils typischen „Attributs“ erst zu erkennen gegeben, wobei lediglich die Poesie aufgrund ihrer unendlichen Stoff- wie Formfülle kein solches mit sich führt<sup>410</sup> und anschließend sich selbst vorgestellt und charakterisiert haben, kommt es zum Finale:

ARCHITEKTUR: Die Säule soll sich an die Säule reiñn.

SKULPTUR: Der Marmor schmelzen unter Hammers Schlägen.

MALEREI: Das Leben frisch sich auf der Leinwand regen.

MUSIK: Der Strom der Harmonien dir erklingen.

TANZ: Der leichte Tanz den muntern Reigen schlingen.

SCHAUSPIELKUNST: Die Welt sich dir auf dieser Bühne spiegeln.

POESIE: Die Phantasie auf ihren mächtgen Flügeln

---

410 Entsprechend heißt es (Fricke/Göpfert, Bd. II, S. 1089, V.187-197, hier V. 192-194): „[...] Was die Natur tief im Verborgnen schafft,/ Muß *mir* entschleiert und entsiegelt werden,/ Denn nichts beschränkt die freie Dichterkraft [...]“ - Eine komplementäre Charakterisierung der Poesie entfaltet Schillers Gedicht „Das Mädchen aus der Fremde“ (1796), wobei die Ausgangslage durchaus der der „Huldigung der Künste“ vergleichbar scheint, da die Poesie in Gestalt eines „schönen und wunderbaren Mädchens“ in ein „Tal“ zu „armen Hirten“ hinabsteigt und durch ihr seltenes Auftreten „alle Herzen“ „weitet“, ihre Gaben, die „[i]n einem andern Sonnenlichte,/ [i]n einer glücklichern Natur“ entstanden, verteilt. Eine Deutung könnte dahingehen, daß Poesie sich nicht immer einstellt und daß einfache Menschen wie Hirten und Landleute, „Naive“ und „Unverbildete“ empfänglicher für die Botschaft der Poesie sind, vgl. Fricke/Göpfert, Bd. I, S. 407f.; vgl. zum „Mädchen aus der Fremde“ als einem „schwebend vieldeutigen Text“ mit „enigmatischer Deutungsoffenheit“ Norbert Mecklenburg: *Das Mädchen aus der Fremde*. Über kulturelle und poetische Alterität und das interkulturelle Potential von Dichtung. In: Zeitschrift für deutsche Philologie 108,2 (1989), S. 263-279, hier S. 279.

Dich zaubern in das himmlische Gefild! (Fricke/Göpfert, Bd. II, S. 1090, V. 234-241)<sup>411</sup>

Gegen Peter-André Alts Hierarchisierung der Künste<sup>412</sup>, die somit wiederum die konsequent verfolgte Verbindung von den ästhetischen Briefen zu diesem Festspielsdramolett präsupponiert, spräche die gerade hier betonte charakteristische Eigenart einer jeden einzelnen Kunst, welche die Eigenverantwortlichkeit braucht, um eine passende Ergänzung zu den anderen involvierten Künsten zustande zu bringen. So gesehen ginge es nicht um Profilierung gegenüber anderen, keineswegs aber um Nivellierung, sondern um Ergänzung, Auffächerung, Komplementarität. Schillers Vision impliziert nicht Hierarchie, sondern Versöhnung, Verzahnung, Synthese der Künste. Für ein reibungsloses intermediales Spiel auf dem Theater, für ein intermediales Zusammenspiel wäre Alts Interpretation eher abträglich, weil dergestalt die „Kräfte“ schwerlich „schön vereint“ sowie, laut Regieanweisung, „sich umfassend“ strebten (Fricke/Göpfert, Bd. II., S. 1090, V. 247f.). Mit seiner von leichter Hand entworfenen Theaterutopie hat Schiller vielleicht kein „ästhetisches Testament“<sup>413</sup> verfaßt, es im nachhinein als ein theaterpraktisches, dramaturgisches Vermächtnis zu lesen, ist jedoch durchaus möglich. Die Rolle der neuen Fürstin bestünde demnach darin, dieses hier in idealer Form präsentierte Zusammenspiel zu allererst einmal möglich zu machen, zu fördern, indem sie die Voraussetzungen, die zu einer solch nahtlosen Ensembleleistung nötig sind, schafft oder, noch besser, aus ihren Mitteln schaffen läßt, ohne selbst einzuwirken, ohne zu fordern. Denn die Fürstin wird zwar direkt angesprochen (nach V.146), bekommt aber innerhalb des Festspiels weiter keinen Raum für ein eigenständiges Agieren, d. h. sie bleibt kontemplativ, eine Antwortmöglichkeit wird ausgespart.

Mit der Erwähnung der Kooperation mit dem dem Göttinger Hain angehörenden Dichter und Übersetzer Johann Heinrich Voß (1751-1826) an Shakespeares „Othello“, welche er nicht bis zum Schluß verfolgen konnte, kommt der Überblick über Schillers dramaturgische Tätigkeit, zu ihrem vorläufigen Ende, Schillers Anteil an dieser Bühneneinrichtung ist noch klärungsbedürftig.

Manches spricht inzwischen dafür, daß Schiller auf Goethes rigide Theaterleitung mildernd, beschwichtigend gewirkt haben mag.<sup>414</sup> Wobei grundsätzlich angemerkt

---

411 Triftiger als die o. g. Bezugstexte scheint ein engerer Zusammenhang mit Humboldts „Ueber die gegenwärtige französische tragische Bühne“ zu sein, da hier die Engführung von Schauspielkunst, Musik, Tanz und Malerei, die Schiller vorführt, explizit hergestellt wird.

412 Alt, Schiller, Bd. II, S. 589. Sicherlich zurecht weisen sowohl Alt als auch vom Hofe zudem auf die Bedeutung von Benjamin Hederichs mythologischem Lexikon für das Dramolett hin.

413 Vgl. vom Hofe, hier S. 170, er zitiert an dieser Stelle Karl Hoffmeister.

414 So schreibt Oellers in seiner Dissertation, S. 324f., Schillers Tod sei „auch auf dem Theater eine deutliche Zäsur“; als ein Beispiel für Schiller weniger wohlwollend gesonnene Stimmen, die ihm einen Anteil dennoch nicht bestritten haben, sei Adam Müller erwähnt, der Schiller lediglich eine gegenüber Goethe inferiore Rolle zubilligen wollte, siehe Schiller, Zeitgenosse aller Epochen, Bd. I, S. 144ff.: „[...]

werden sollte, daß Klaus Schwind und Dieter Borchmeyer einander diametral entgegengesetzte Rekonstruktionen von Goethes Intendanz entwerfen. Borchmeyer nimmt dabei Goethe gegen etwaige Kritik in Schutz, indem er die Gegenpartei in Mißkredit zu bringen trachtet.<sup>415</sup> Was sich, wie oben schon einmal erwähnt, in bezug auf die „Regeln für Schauspieler“ ereignete<sup>416</sup>, nämlich die eindeutige, uneingeschränkte Parteinahme pro Goethe, läßt sich unter geänderten Vorzeichen in Hinsicht auf die Schauspielerin Karoline Jagemann, die beinahe so etwas wie eine „Reizfigur“ genannt werden könnte, nachvollziehen.<sup>417</sup> Doch der Reihe nach: Während Borchmeyer für jede

---

Schiller [hat] auf den Fortgang der Kunst in Deutschland gewirkt, wie wenige andere. Er ist die notwendige Mittelstufe geworden, auf der sich, nicht ohne eigentümlichen Genuß die Nation zu ihrem Meister, zu Goethen erheben kann. [...] mehr Verkündiger, als eigentlicher Vermittler des poetischen Geistes hat er Hoffnungen künftiger Schönheit und Kunst allenthalben erweckt, oft in dem Wahn, sie selbst befriedigend zu erfüllen, öfter mit bescheidener, liebenswürdiger Ergebung in die Unerreichbarkeit des Genius, der vor ihm herleuchtete.“; vgl. hierzu besonders Schwind, „Man lache nicht!“, S. 72 respektive S. 77f. und die betreffende Stelle NA, Bd. 39,1, S. 68, Nr. 73a.

415 Borchmeyer, „Saat, von Göthe gesäet“, S. 267, bezeichnet den mutmaßlichen Verfasser, Carl Wilhelm Reinhold, der „dingfest gemacht worden sei“ (S. 264), als handele es sich um einen Täter, dessen Pamphlet Borchmeyer den Titel seines Aufsatzes liefert. Er war zeitweise am Weimarer Hoftheater engagiert, bevor er anschließend an diese Zeit in seiner „Streitschrift“ „das ganze Weimarer Ensemble durch[hechelt]“ (S. 266f.) und später Philosophie studierte (inklusive Promotion), u.a. als „zweifelhaftes Subjekt“ (S. 267), des weiteren attestiert er ihm „darstellerisches Unvermögen“ (S. 264), sieht ihn als „düpierten Einzelgänger“ (S. 281), d. h. er verwendet einige Mühe darauf, Reinhold auf ganzer Linie zu diskreditieren, vgl. z. B. S. 268: „Keiner der scharfen Richter Reinholds vergißt es, zu erwähnen, daß der Autor des ‚zersetzenden‘ Pamphlets ursprünglich Zacharias Lehmann hieß, woraus man denn seine Konsequenzen ziehen mag. Was der Vorname Zacharias nämlich ahnen läßt: Reinhold alias Lehmann war ein 1777 in Hamburg geborener Jude, der freilich mit 22 Jahren zum Christentum übertrat, den verdächtigen Zacharias gegen Carl Wilhelm vertauschte und schließlich auch einen neuen Familiennamen annahm.“ Diese, vorsichtig formuliert, zumindest mißverständlichen oder zweideutigen Wendungen sollten in einer wissenschaftlichen Abhandlung keinen Platz haben, zumal Borchmeyer ein Experte ist, kundiges „Portrait einer Epoche“, so der Untertitel der Studie zur „Weimarer Klassik“, längst als ein Standardwerk gilt. Angesichts der Tatsache, daß er selbst Reinholds Schrift als „Parodie“ klassifiziert, stellt sich erst recht die Frage, warum die vorliegende Tonlage angeschlagen wird. Doch Parodie und Original auseinander zu dividieren, löst die untersuchte Frage nur zum Teil. Aus dem Hinweis, keiner der von Borchmeyer angeführten Forscher „von Julius Wahle bis Hans Knudsen“ (S. 267f.) unterlasse die Information der Religionszugehörigkeit Reinholds, läßt sich übrigens mindestens ebenso konzis schlußfolgern, diese seien ihrem Gegenstand nicht unvoreingenommen begegnet, sei es aus Gründen der ausgeprägten Goethe-Verehrung, sei es aus sublimalem Antisemitismus oder einer Mischung der genannten Aspekte; ganz anders als Borchmeyer ordnet Schwind die Vorkommnisse um Reinhold ein, vgl. S. 86ff..

416 Wobei dann doch zu bedenken ist, daß die gegenüber der Goetheschen Regeln kritisch Eingestellten oder heutige Leser nicht von vorne herein im Unrecht sein müssen, wenn sie etwa auf die Paragraphen 41 und 42 hinweisen, vgl. HA, Bd. 12, hier S. 256f., die durchaus den Eindruck des Überreglementierten entstehen lassen könnten, was Borchmeyer, „Saat, von Göthe gesäet“, auch einräumt, vgl. S. 282; Borchmeyer hält dagegen, die Regeln seien ein „theatergeschichtliches Gerücht“, so ein Teil des Aufsatztitels (also S. 261), für das Eckermann, nicht Goethe verantwortlich zeichne (S. 282), was den Verdacht aufkeimen lassen könnte, die tatsächlichen „Regeln“ böten eben doch noch genug Angriffsfläche, abzüglich aller parodistischer Überzeichnungen, denn Borchmeyer kommt zu dem Ergebnis, bei den „Regeln“ habe man ein „Anfängertraining“ vor sich (S. 274), um „Vorschriften, die nichts als Fingerübungen sein wollen“ (S. 276), ganz so, als sei eine weitere Inschutznahme angezeigt.

417 Schwind, „Man lache nicht!“, S. 111, faßt es so zusammen: „[...] die nach Lesart der Goethe-Literatur ‚herrschaftliche‘ Caroline Jagemann [so noch Brauneck, Die Welt als Bühne, Zweiter Band, S. 754, Anm.

Maßnahme Goethes Verständnis zeigt, sieht Schwind dessen Rolle nicht uneingeschränkt positiv und ordnet seine Machtposition kritisch ein.<sup>418</sup>

Das virulente Interesse an Schillers Bearbeitungen seitens anderer Theater bleibt unbestritten, zweifelhaft scheint mir jedoch Alts daran geknüpfte These, „das Weimarer Repertoire“ habe „rasch stilprägend“ gewirkt, was sich aus „der Häufigkeit, mit der auswärtige Häuser Stücke aus dem Spielplan“ geordert hätten, ableite.<sup>419</sup> Die Tatsache, daß große andere „Häuser“ eine baldige Übernahme von bearbeiteten Stücken Schillers anstrebten, bedeutet keineswegs, daß die Art und Weise der Inszenierung damit gleichfalls importiert wurde. Im Gegenteil verhält es sich vielmehr so, daß Iffland zwar an jedem von Schiller lieferbaren Stück Interesse bekundet, es auch auf der Berliner Bühne umsetzt („Macbeth“ lehnt er bekanntlich zuerst ab), jedoch wohl kaum in gleicher Art und Weise, wie dies in Weimar geschieht, schließlich gilt dieses Theater als Hochburg des seitens Goethe wie Schiller perhorreszierten „Naturalism“ schlechthin.<sup>420</sup> Iffland seinerseits weicht indes in einigen Punkten seiner „Fragmente über einige wesentliche Erfordernisse für den darstellenden Künstler auf der Bühne“ vielleicht gar nicht so sehr von der Weimarer Linie ab, wie man zunächst<sup>421</sup> zu vermuten geneigt sein könnte. Beispielsweise beruft sich Iffland auf „Hoftanzmeister Mereau“ als Vorbild für den Schauspieler.<sup>422</sup> Damit scheint er, lediglich gemessen am eben zitierten Text, nicht allzu weit entfernt von dem, was Humboldt 1799 über das französische zeitgenössische Theater aus Paris vermeldete und was eminenten Einfluß auf Goethes Klärung seiner diesbezüglichen Überlegungen und deren Umsetzung auf der Weimarer Bühne besaß, schließlich beobachtet dieser im in dieser Hinsicht vorbildhaften „[...] französischen

---

der Verf.], [die] in der Verstragödie den Weimarer Stil pflegte [...] [w]ährend sie sich in der Oper und im Lustspiel über Goethes Theaterarbeit – in ihren ‚Erinnerungen‘ auf ihre Ausbildung bei Iffland in Mannheim pochend – mokierte [...]“ Goethe kann sicherlich nicht als innerhalb der Weimarer Hierarchie Benachteiligter gelten. Daß er sich an Jagemanns Einfluß auf Carl August störte, zeigt nur ein weiteres Mal, wie viel besser es wäre, wenn frau sich die Kalamität, vermeintlich nur aufgrund der privaten Beziehung diesen Einfluß ausüben zu können, grundsätzlich und buchstäblich vom Leib hielte. Klar ist immerhin, daß Goethe seine guten Kontakte bei der Ausübung seiner Ämter gleichfalls kaum geschadet haben dürften. Ob Jagemann ihren Einfluß nicht auch vielleicht deshalb geltend machte, weil sie an der einen oder anderen Stelle gute Argumente für ihre Sicht gehabt haben könnte, sollte als Frage weiter verfolgt werden. Schließlich galt ihre Ausbildungsstelle in Mannheim unter Iffland, die Rede war sogar von der „Mannheimer Schule“, als diejenige, die prägend für die Schauspielentwicklung im deutschsprachigen Raum war, vgl. Heeg, Das Phantasma der natürlichen Gestalt, hier z. B. S. 399.

418 Vgl. Schwind, S. 68: Goethes „Machtstellung in jenem Theater“ sei „mit dem Begriff des ‚Intendanten‘ eigentlich nur sehr unzureichend beschrieben“, da er „in einer Weise Regeln und Gesetze, wie sie nur einem ‚Kultur-Minister‘ im absolutistischen Kleinstaat zur Verfügung“ stünden, vgl. ebenda, S. 76f, S. 79f..  
419 Alt, Bd. II, hier S. 394.

420 Wobei Goethe sich gleichfalls über die Leipziger Bühne anlässlich einer dort von ihm besuchten Vorstellung negativ vernehmen läßt, das Phänomen entsprechend weiter verbreitet zu sein schien.

421 Zumal nach Oellers‘ Klassifikation der parallel existierenden Schauspiel- respektive Theaterkonzepte, vgl. S. 96 dieser Arbeit.

422 Siehe hierzu August Wilhelm Iffland und Johann Gottfried Seume: Über Schauspieler und Schauspielkunst. Hg. von Kurt Böwe. – Dresden 1954, hier etwa S. 34, S. 87.

Schauspiel zugleich den Mahler, den Bildhauer und den pantomomischen Tänzer [...].<sup>423</sup> Entgegen Goethes Rezeption wendet sich Iffland, als ein Vertreter des Naturalismus wahrgenommen, welchem haargenau das Vergessen des Publikums zur Last gelegt wird, dezidiert gegen ein Spiel, dem man das Wissen um die Anwesenheit von Zuschauern nicht anmerkt, ja er dehnt seine Verhaltensregeln auch auf das Leben unabhängig von der Bühne aus:

Der Schauspieler muß sich zu allen Zeiten so nehmen und halten, als wenn das Parterre gegenwärtig wäre. Da man das bessere Behenmen um sein selbst willen stets zu besitzen wünschen muß, so wird niemand sagen, daß durch diese Achtsamkeit Zwang in das Leben gebracht werde. Auch ist es nur der üble Wille und die ganz entschiedene Trägheit, welche Einwendungen dieser Art machen. [...] <sup>424</sup>

Iffland steht darüber hinaus, von seinen schriftlich niedergelegten Überlegungen „Über körperliche Beredsamkeit“ her betrachtet, für ein eher zurückgenommenes, minimalistisches Spiel, das bestimmt wird von „Ruhe“ sowie einer „Klarheit des Ausdrucks“:

Nur auf die unverbrauchte freie Leinwand kann der Maler sein Gemälde auftragen – nur eine ruhige Gestalt, welche die Gewalt über sich besitzt, nicht mehr sagen zu wollen, als die Sacher fordert, ist des deutlichen, wirksamen Ausdrucks fähig. <sup>425</sup>

Eine deutliche Abweichung zum Weimarer Theater ergibt sich andererseits bei der Benennung des Vorbildes, bei dem Iffland die von ihm geforderten schauspielerischen Fähigkeiten zur Deckung gebracht sieht: Friedrich Ludwig Schröder, der tatsächlich nie am Weimarer Hoftheater gastierte und somit auch keinerlei fachliche Spuren hinterlassen konnte, obwohl dies durchaus erwünscht und ins Auge gefaßt worden war<sup>426</sup>, verkörpert gemäß Iffland alle Eigenschaften des souverän agierenden Schauspielers. <sup>427</sup>

---

423 Wilhelm von Humboldt, Ueber die gegenwärtige französische tragische Bühne. Aus Briefen. In: Propyläen. Eine periodische Schrift. Hg. von Johann Wolfgang von Goethe. Einführung und Anhang von [Hans-] Wolfgang Frhr. von Löhneysen. Erster, zweiter und dritter Band. – Stuttgart 1965, S. 778-821, hier S. 778f..

424 Iffland,, S. 45ff..

425 Ebenda, S. 88ff..

426 Vgl. Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, hg. von Emil Staiger, S. 614, 616f., 620ff., 688f., 691, 697ff., 701.

427 August Wilhelm Iffland und Johann Gottfried Seume, hier S. 93f.: „Der darstellende Künstler muß also ganz vorzüglich seine Gestalt und sein Gesicht zur Ruhe gewöhnen. Diese Ruhe, welchen tiefen, unauslöschbaren Eindruck macht sie noch heut' bei Schröders Erscheinung!

Da ist Belebung des Vortrags, ohne irgendeine Verzierung, lebendige Beredsamkeit der höchst würdigen Haltung, ohne irgend etwas zuviel oder zuwenig in der Zutat der Bewegung. Kein Künstler ist mit solcher Gewalt Herr des hohen, idealischen, des leidenschaftlichen, furchtbaren Ausdrucks, wie Schröder – und

Ruft man sich zusätzlich die erwähnten prozentualen Anteile der dramaturgischen Arbeiten ins Gedächtnis, ergibt sich ein realistischeres Bild. Gemessen an Schillers kurzer Lebens- und Tätigkeitszeit in Weimar läßt sich schlußfolgern, daß er in knapp zehn Jahren doch eine stupende Wirkung hinterlassen hat, was seinen nahezu gleichberechtigten Platz neben Goethe auf dem Theaterplatz bis heute rechtfertigt.<sup>428</sup>

Bis auf die bis heute noch, wenn auch selten, aufgeführte „Turandot“-Bearbeitung besitzen die anderen dramaturgischen Arbeiten, daran besteht kein Zweifel, inzwischen lediglich noch historische Bedeutung, ganz im Unterschied zu den eigenen Dramen, die bis heute einen kontinuierlichen Bestandteil des Theaterrepertoires bilden.<sup>429</sup>

Schmälern muß dies ihre Bedeutung innerhalb der Literatur- respektive Theatergeschichte in keiner Weise, neben vielen anderen Gründen nicht zuletzt deshalb, weil sie Schillers eigenständige dramatische Entwicklung ergänzend mit nacherzählen und erhellen können, wie auch die Dramen möglicherweise im einen oder anderen Fall dazu beitragen, die vorliegenden Bearbeitungen anders zu sehen als bisher. Im nun anschließenden dritten Teil werden alle dramaturgischen Arbeiten im einzelnen näher betrachtet und ihre intertextualitätstheoretische Einordnung versucht. Intermediale sowie interdisziplinäre Aspekte werden dabei integriert.

---

zu allen Zeiten hat niemand so wenig wie er, von diesem unübertrefflichen Ausdruck die Spuren in das bürgerliche Leben übertragen. [...]“; unbestritten bleibt gleichzeitig Ifflands abweichende Haltung in bezug auf Verstragödie respektive Ritualisierung (s.o.). Festhalten läßt sich damit aber, daß Schillers Spielvorlagen, an denen viele Häuser Interesse zeigten, unabhängig davon, ob das Weimarer Konzept der Inszenierung (was eher nicht der Fall war, folgt man Schwind, *Man lache nicht*, S. 78), der Schauspielerführung, gut geheißen wurde oder nicht, für die Bühne tauglich, umsetzbar waren, vgl. weiterhin Schwind, hier S. 80: „Das Weimarer Theater erschien außerhalb Weimars keineswegs für jedermann als ästhetischer Mittel- oder Gipfelpunkt der damaligen Theater-Welt.“

428 So sieht Jutta Linder in *Schiller zwischen 1796 und 1805* den „[...] dichterischen Motor der Weimarer Hofbühne“, *Ästhetische Erziehung*, hier S. 84; ebenso ordnet Peter-André Alt Schillers Bedeutung ein, siehe Bd. II, hier S. 394; dies gilt auch unabhängig davon, daß Schiller in Weimar möglicherweise nie zur Gänze heimisch gewesen ist, vgl. Friedrich Schiller. Dargestellt von Pilling, Schilling, Springer (2002), beispielsweise S. 65, S. 75.

429 Vgl. Köster, S. 283-287.