

Sprache, Rhythmus, Handlung, Musik.

Betrachtung zum Schiller-Jubiläum 1959,

z. T. aus ostasiatischer Sicht.

Hermann Böhner

1.

In einem der Urworte des Ostens scheidet Kung (Confucius) die Menschen in zwei Gruppen. Die einen, sagt er, sind wie der Berg (wobei Laut und Schriftzeichen 山 „Berg“ Einzahl wie Mehrzahl oder gar Collectiv "Bergmassiv" bezeichnen mag). Die andern sind wie das Wasser.

Dem Menschen des Ostens ist dieses Wort aus den "Gesprächen" von früh auf bekannt, ein kanonisches Wort. Unzählige haben es auswendig gelernt, wieder und wieder es zitiert. Die Menschenkenntnis, die daraus spricht, ist erprobt. Dem Menschen des Ostens wird daher nicht weiter so verwunderlich erscheinen, wenn er im Studium des Abendlandes dem in diesem Wort Gesagten wieder begegnet, d. i. wenn ihm als Verkörperung und Inbild des Deutschen—nicht wie im Englischen die eine Gestalt Shakespeare, sondern—eine doppelte genannt und gerühmt wird, wie Wasser und Berg: Schiller und Goethe. Und ist nicht Goethe wie der „Berg“? Ungezählten Lebewesen Grund und Boden und Existenz gebend? Die Vielfalt und Fülle der Natur—Licht, Farbe, Stein, Pflanzen, Tiere, Menschenorganismus und Gestaltwandel—ist dieses Goethe Bereich; und ein Blick in sein gelebtes und erlittenes Leben zeigt, wie im seelisch-geistigen Menschenbereich sich diese Vielfalt, Erfahrungsfülle und -aufnahme fortsetzt.

Diese für alle und alles bereitstehende Breite und Fülle ist es, welche Goethe im Urteile der Vielen prävalieren lässt. Immer ist es, bis hin

in das Religiöse, das Viele, das Poly πολύ, das Goethe schaut und betont und von dem er, begreiflicherweise, nicht lassen will, und als Korrelat erscheint dann bei ihm nicht das Eine, nicht das reissende Wasser des einlinigen Stromes, sondern das weite schimmernde Pan παν (das „Alles“).—Doch kann der Mensch je „alles“ umfassen ?

Wie gütiges Wohlwollen gegen alle, wie „Menschlichkeit“ im eigensten und im weitesten Sinne erscheint diese Berg-Wesenheit. Passivität möchten wir es nicht nennen; es ist ein Gewähren- und Wachsen-lassen; und es ist dieses seitens Goethe auch gegen sich selbst: offen und unbehindert, und so, in diesem Sinne „wahr“, gibt er „in Bruchstücken einer grossen Konfession“ sich selbst, seine Dichtung, und erscheint gerade daher, weithin, als der wahre Mensch neuerer Zeit. Charakteristisch bezeichnet Kung, in jenem Eingangs-geannten Worte fortfahrend, die dem Berg Gleichenden als die Menschen des 仁 (chin. *jen* sinico-jap. *jin*) „menschlichen Wohlwollens“, der „Güte“ und „Menschlichkeit“; die dem Wasser Gleichenden als die mit 智 *chih*, jap. *chi* („höherem Wissen, Verstand“), was bei dem staatlich wirkenden, Reiche leitenden Kung auf diejenigen weist, welche die „Ideen“ haben, um die Prinzipien klar wissen, und zugleich auch auf diejenigen, welche praktisch „Verstand haben“ zu handeln, die wissen, was und wie zu tun ist.

Dass Schiller „Ideen“ hat, dass er immer mit „Ideen“ kommt, ist für Goethe ein Hauptanstoß im Bekanntwerden mit Schiller, oft von Goethe geäußert, nicht nur in jener bekannten einzigartigen Begegnung beim Verlassen der Versammlung der Naturforschenden Gesellschaft Jena Anfang 1789, da Goethe Schiller in sein Haus folgt und ihm die ganze Fülle seiner Goethe-„Berg“-Welt ausbreitet, alle die vielen einzelnen konkreten Gestalten und Lebensformen, welche sein Anschauen gewahrt und in ihrem Wachstum und Gestaltenwandel beobachtet. „Da trug ich die Metamorphose der Pflanzen lebhaft vor und liess, mit manchen charakteristischen Federstrichen, eine symbolische Pflanze

vor seinen Augen entstehen. Er vernahm und schaute das alles mit grosser Teilnahme, mit entschiedener Fassungskraft. Als ich aber geendet, schüttelte er den Kopf und sagte: [Das ist keine Erfahrung, das ist eine Idee.] Ich stutzte, verdriesslich einigermassen; denn der Punkt, der uns trennte, war dadurch aufs strengste bezeichnet. Der alte Groll wollte sich regen. Ich nahm mich aber zusammen und versetzte: Das kann mir sehr lieb sein, dass ich Ideen habe, ohne es zu wissen, und sie sogar mit Augen sehe“.

Die Antinomie ist von ausserordentlicher Schärfe; und leicht zu ersehen ist, aus welchen Bereichen der antinomische reissende Strom kommt, der die ganze „objektive“ bunte Vielfalt goethisch-geschauter Welt mit sich fortreisst, wie mit Einem Strich das Ganze durchstreicht und in die Eine Linie „Idee“ mitnimmt. Es ist Kant, der hinter Schiller steht; es ist die bekannte „kopernikanische Wendung“ Kant's, ihre Vernichtung der naiv-starr geschauten „Dinge“.

Es ist das, was in Kant's Fortbildung und Steigerung Goethe so sehr verlacht und verspottet, das „Gross: Ich“ drüben in Jena, welches (Kant's „Apperzeption“ und Ich-Bewusstheit steigernd) sagt: „Ich denkezuerst also immer das Ich, das Ich erschafft die Welt, die Dingeaus dem Nichts.“ Und doch, ist es nicht Fichte, den Napoleon, der Weltbeherrscher, so überaus fürchtet? Und ist es nicht eben dieser Fichte, der die deutsche Nation zu ihrem Ich aufruft und sie dazu bringt, aus dem Nichts heraus die Allmacht Napoleons zu zer-schlagen, alle äusseren Dinge zu überwinden? Und Goethe selbst, alles und jedes in Gedicht und Dichtung formend, ist es, welcher einmal eben dieses Kantische verherrlicht, trotz aller Antipathie gegen den „kalten und kühnen“, unbestechlichen Königsberger Weisen, es in Symphonie-gleich aufgebautem Weltanschauungsgedichte rühmt:

Nur der Mensch allein
vermag das Unmögliche:
er unterscheidet
wählet und richtet....

Er allein darf

den Guten lohnen, den Bösen strafen....“

Trotz solcher hier klar ausgesprochenen Erkenntnis und Aufnahme des wahren Handelnden, des Subjekts, des Scheidenden und Richtenden, des Guten und darum (absolut) Freien, ist es doch gerade dies von Kant schon im ersten Beginn in der „Grundlegung der Metaphysik der Sitten“ gekennzeichnete Etwas, welches, im Dramatiker Schiller ihm antinomisch entgegentretend, Goethe dermassen eigentümlich trifft, als trete ihm das Feindlichste, Entgegengesetzte gegenüber.

Es ist der Ur-inbegriff der Tat, der hier bei Schiller alles beherrscht; doch nicht der Tat nur in jenem begrenzten Sinne, wie wir es zumeist fassen; die „Idee“ auch ist Tat; die „kopernikanische Wendung“ mit Raum-Zeit-Anschauung, Kategorien ist—im spezifisch „Theoretischen“—Tat, Subjekt-Betonung oder, wie immer wir es nennen wollen.

So erkennt Schiller auch, die Frühgeschichte der Menschen betrachtend, mit hellem Blick den im (Mesolithicum beginnenden) Umbruch von der Zeit der Jäger zu der des Ackerbaus und der Viehzucht als grösste Begebenheit der Menschengeschichte. Die Tat, die „Idee“ tritt in ihr Recht. Der dem Zufall der Natur, den „Dingen“ anheimgegebene Jäger, „der Mensch wurde ... aus einem Sklaven des Naturtriebs ein freihandelndes Geschöpf, aus einem Automat ein sittliches Wesen“ („Etwas über die erste Menschengesellschaft“).

Es ist hier nicht Ort und Raum auf Einzelnes Philosophisches einzugehen, etwa darauf, dass und wieso Kant selbst letztlich vom Phänomalistisch-Realistischen der „Dinge“ nicht gelöst erscheint, wie dies Friedrich Brunstädt, dieser Kämpfer für Kants „kopernikanische Wendung“ und gegen die Starrheit der Dinge, ausführt.

In unserem Zusammenhange wäre auch bedeutsam Albert Schweitzer's philosophische Darlegung näher zu verfolgen, der in begründeter Untersuchung zu dem Schlusse kommt: Kant komme es mit der „Kritik der Vernunft“ vor allem darauf an, alle theoretischen Hindernisse

wegzuräumen, um der praktischen Vernunft, dem (so oft aufgerufenen) kategorischen Imperativ der Tat die entscheidende Bedeutung zu geben.*)

Und mit diesem, mit der Tat, verknüpft sich bekanntlich—doch oft übersehen—bei Kant antithetisch, als unausweichliches Korrelat, die „Glückseligkeit“, der „Lohn“ oder wie immer wir es nennen wollen; das ist—man bemerke es wohl!—bei Schiller die ewige (göttliche) Ordnung, ohne die, so unsinnig und unmöglich solche etwa heutigem nihilistisch- oder automation-gestimmten Menschen erscheinen mag, überhaupt keine Schiller'sche Dramatik ist—aus Notwendigkeit nicht, wie Unten nicht ohne Oben ist, teilbar nicht ohne unteilbar. Nur: dass der Dichter uns dies nicht, wie der Philosoph, in kalten abstrakten Worten und Weisen gibt; vielmehr wie etwa der Maler alle nur möglichen Farben, Linien, Konturen in sein Bild ruft, so spricht der Dichter Schiller in schier unerschöpflicher Fülle verschiedenster Gestalten und ihrer verschiedensten Gedanken, Überlegungen, Verhaltensweisen.

Und leicht verlockt der Dichter, eben durch diese dichterische Art und Ausführung, beim Detail stehen zu bleiben, und das Eine Einzige darüber zu verlieren. Indem er uns die verschiedensten Menschen und deren besondere Lebens- und Weltenanschauung vor die Seele stellt, verlockt er den Erklärer leicht dazu, die einzelne Gestalt als Darstellung der Gesamtanschauung des Dichters zu nehmen; je ausführlicher und detaillierter Besprechung und Betrachtung werden, desto näher liegt diese Gefahr, auch bei namhaften Forschern. Und welch umfang-

*) Vgl. auch Brunstädt's Wort über die Dichter der Klassik: „Was in der Kritik der Vernunft wirksam ist und sich mühselig als positiver Sinn aus dem phänomenalischen Ansatz losringt, das wird in dem Lebensgefühl und der Weltanschauung der grossen Dichtung und der Geistigkeit, die zu ihr gehört, mit unbefangener Frische und Selbstverständlichkeit ausgesprochen, freilich nicht in kritischer Überwindung des gegenständlichen Denkens, sondern eben nur in deutlichem und entschlossenem Gegensatz, der das andere beiseiteschiebt („Georg Wilhelm Friedrich Hegel“ 1936).

reiche Werke der Schillerbetrachtung sind geschrieben! Und wie haben sie Schiller in die Bedeutung gehoben! Und in wie mannigfacher Art hat der Zeitenwandel in diesen Darlegungen seine Rolle gespielt! Wir mögen Schiller in seinen Werken nach allen Seiten hin wenden, prüfen, untersuchen—immer werden wir, wenn wir recht sehen, auf jenes radikale Eine geführt: die (eben vordem gekennzeichnete) TAT, das freie Handeln, Drama im eigentlichen Sinne und (als stehe es in Klammer dabei), antithetisch-unabweisbar, jene „Ordnung“, jene (Kantisch genannte) „Glückseligkeit“ oder wie wir es nennen wollen.

Immer muss ja der Dramatiker Ich zu Ich sprechen lassen, durch handelndes Ich das Ich des Hörers und Zuschauers ansprechen und es mithandelnd-entscheidend, mitfühlend, mitleidend machen. Alle Handlung sagt Ja, und die gewinnende Handlung muss so sein, zu der der Zuschauer Ja sagt. Ein Mensch, der wie Warbeck als Betrüger beginnt und dessen riesenhafter Betrug das Drama eröffnet, ihn zu Herrschaft und Macht bringt, kann kein Schiller'sches Drama abgeben, mag der Betrüger sich hintennach noch so sehr zu Herrschaft und Macht tüchtig und edel erweisen, ja mag seine anfängliche persönliche Lüge sich sogar aus Tatsachen her verifizieren; niemand wird Ja sagen, und Schiller muss trotz langen Bemühens von solcher Gestalt abstehen.

Wie dem Licht Schatten, so ist in echtem Drama dem guten zentralen handelnden Ich immer das Anti-Ich beigegeben, Franz dem Karl Moor, Vater und vorige Generation dem Sohn Ferdinand und seiner jungen neuen Zeit. Oft ist eine Hierarchie, eine Welt von Gefolge um dieses Ich aufgebaut, Max und Thekla und Armee um den zu höchster geschichtlicher Entscheidung aufgerufenen Wallenstein. Und es gilt bei Beurteilung die ganze Hierarchie mit ihrer Spitze als Tat-Einheit zu fassen, und nicht etwa aus Unter- und Nebenfiguren die „Idee“ konstruieren zu wollen. Auch mag einmal geschehen, dass der Dichter im Schaffen selbst die Anteilnahme wechselt: von dem die Königin liebenden Ich des Carlos zu dem grössern Ich des völkerbefreienden Posa. Alle Tat involviert jenes Antithetisch-Gesetzte, den „Lohn“

(oder wie wir es nennen wollen). Die gute Tat erwartet nicht den (guten) Lohn; wo sie nach dem Lohn blickt, ist sie schon nicht mehr gut. Aber eben schon in der Tat ist die Antithesis, jene Ordnung unverbrüchlich gegeben. Da sie aber nicht in der Hand des Handelnden liegt und eben das „Andere“ ist, hat sie etwas Unfassbares; und der Dichter, der Dramatiker ringt um sie, und kann sie mit allem doch gleichsam nicht beweisen, so dass er im Pathos (das man an ihm rühmt) stecken zu bleiben scheint. Man beachte aber wohl den tiefen inneren Zusammenhang, die philosophische Notwendigkeit, welche Schiller, den Dramatiker, hier bewegt. Wie Kindesblick ist dies; kindlich und rein geht dies mit Schiller lebenslang. Heutige Zeit in Erfahrung und Stimmung steht dem weit entgegen. Man möchte das lieber als eine Art nicht so wichtig zu nehmender Oberflächen-Erscheinung bei Schiller fassen: Schiller habe eben auch in seiner Zeit, d. i. in der Sphäre des Rationalismus gelebt, und dieser habe solche Art des Optimismus gehabt, dem Schiller auch nicht entronnen sei. Ein Autor wie der hochgerühmte und viel beachtete katholisch-christliche Reinhold Schneider, griechische Tragik und heutige abendländische Tragik zusammenschauend, möchte in Schiller vielmehr die Zertrümmerung menschlichen Seins und Handeln-wollens schauen; Hölderlin's Wort „zerstörungsfroh“ kommt ihm bei Schiller in den Sinn; der Gute auch wird zum Verbrecher und stürzt; oder: Leiden ist letztlich, was dem Menschen bleibt. Der Opfertod Christi ist diesem modernen Autor die Tragik im Wesen (wobei er, könnte man sagen, die Leidensverkündigung doch nicht bis zu ihrem Schlusse nimmt).

Nach alledem Gesagten ist nicht verwunderlich, dass Schiller, der Dramatiker, sich der Geschichte, der handelnden Menschheit zuwendet; dass er im Drama das Ich zu erweitern sucht: aus der kleinen einzelnen Individualität zu dem grösseren und grossen Ich des Volkes, der Generation, der Menschheit (so schon in „Fiesco“, in „Kabale und Liebe“, in „Don Carlos“); und dass daraus und dabei bisweilen Unebenheiten

erwachsen. Was Schiller bei Goethe sucht, ist: Fülle, das Viele; und was Goethe in ihm anregt, ist: Tatsachenschau, Tatsachenbericht, welches Schiller sodann in der ihm eigenen Weise, wie es ihm innerlich geboten, aufnimmt: handelnd, wählend und richtend durch die Geschichte schreitend („Abfall der Niederlande“, „Geschichte des 30jährigen Kriegs“), ja immer mehr der konkreten Geschichte und ihrem Handeln sich nahend. Denn was ist der „Tell“ schliesslich anderes als ein Hand-anlegen an die Gegenwartsgeschichte selbst: Sturz des Tyrannen Gessler-Napoleon? so dass ein Historiker sagt: wäre es 1804 mit Schillers Berufung nach Berlin gelungen, so würden wir Schiller staatsmännisch tätig in Nähe des Freiherrn v. Stein und Männern wie Fichte sehen. In „Tell“ ist es das konkrete Volk selbst, bzw. seine ihm von ewiger Höhe verliehene „Ordnung“ ist es, welche den handelnden Tell bestimmt und in seiner Tat deckt; als Opfer bringt er nur seine Armbrust, die an „heiliger Stätte“ aufbewahrt werden soll. „Aber das echte Heiligtum der Schweiz ist nicht Tells Armbrust, es ist der Saal in Schwyz, in dem die Bundesbriefe hängen: gesiegelte und verpflichtende Dokumente des Rechts“ (R. Schneider). Diese Irdischkeit bringt Schwierigkeit in das Mythosgleiche „Tell“-Drama; zugleich offenbart dasselbe den der konkreten Gegenwart und Geschichte handelnd nahenden Dichter.

Es bedarf kaum besonderer Worte zu sagen, dass diese Antinomie Goethe-Schiller sich fortsetzt durch das folgende Jahrhundert, und dass sie zumal auch sich zeigt im Wandel der Auffassung und Schätzung der beiden Dichter. Wenn am Ende des vorigen Jahrhunderts, in dessen Verlauf das sprachliche Wort so sehr an wahrem Gehalte verlor, zum leeren Klang verödete und verrottete, Goethes Wort und Sprache in ihrer Fülle und Schönheit neu zum Bewusstsein kam und eine Schätzung ohnegleichen Goethes und der Goethe'schen „Berg“-Wesenheit sich einstellte, so hatte das seinen guten Grund. Wenn nach dem Weltkrieg die grösste Schauspieler gerade Schiller und vor allem ihn auf die Bühne rückten, hinreissendste Schau und Aktivität, so war das

wiederum sehr wohl begründet. Es geht diese Antinomie auch fort bis in die neuesten Erscheinungen der Dichtkunst, in Realismus-Impressionismus und Expressionismus-Surrealismus; in den nicht enden wollenden Debatten, was denn (in Kunst) die „Wirklichkeit“ sei usf. usf. wirkt sie fort; und reizvoll wäre, Wirkung und Fortdauer der Antithese gerade bei den unmittelbar heute Vielgenannten aufzudecken. Doch wichtiger und wesentlich für uns hier, Schiller feiernd, ist es, dieselben bis in die Elemente Schillers selbst hinein sie zu verfolgen in Wort, Sprache, Rythmus, Gestaltung, Handlung.

II.

In Sachen des Wortes, der Sprache und der Form wird gut sein, einen Praktiker zu fragen, hier also einen Meister der Nach-Schiller-Zeit. Als einer der Sinnlich-unmittelbarst-merkenden und -erkennenden des nachfolgenden Jahrhunderts darf wohl Grillparzer gelten. Von der Mutter, der sensitiven Musikerin, hat er ein über Mittelmass weit-hinausgehendes Hörempfinden. Zwar trennt ihn von der Klassik das eben durch dieses Sinnliche mithervorgerufene und von ihm stark betonte Magische, das Direkt-sinnlich-wirken-wollen; wie auf dem Wege zum Kino hin, lässt dies ihn erscheinen; aber andererseits zeigt die Leistung und Wirkung seiner Dramen deutlich, wie sehr er in Drama und Theater, einschliesslich Sprache, Rhythmus usf, Bescheid wusste.

Grillparzer kommt nach Weimar, trifft Goethe, spricht mit ihm, hat einen lebendigen Eindruck, wie Goethe ist, und weiss um die Grösse Goethes. Von Goethe eingeladen und erwartet, bleibt er aus—was scheuend? Grillparzer besucht das Theater; es wird gerade Schiller gespielt. Der HAUPTschauspieler dabei, findet Grillarzer, „ist durch nichts ausgezeichnet.“ Aber was Grillparzer hier findet, ist Schiller. Das literarische Kern- und Lobeswort jener Zeit ist „objektiv.“ Wie ganz und gar „objektiv“, so findet Grillparzer, wird Schiller: „in der Darstellung“, in der Handlung! „Er wurde bildlich (plastisch), während er nur beredt

zu sein glaubte. Ein Beweis mehr für sein unvergleichliches Talent.“ Bei Goethe ist gerade das Gegenteil. „Während er vorzugsweise objektiv genannt wird und es auch grossenteils ist, verlieren seine Gestalten in der Darstellung. Seine Bildlichkeit ist nur für die Imagination, in der Wirklichkeit verliert sich der zarte poetische Hauch mit einer Art Notwendigkeit.“ (Grillparzer, Selbstbiographie). Grillparzer erkennt also durchaus jene Einzigartigkeit-im-Wort Goethe's an, jene Schönheit wie die der Blumen all über den Berg hin, unüberbietbar jede Blume in ihrer Schönheit, jene ruhende Schönheit, in Ataraxia geschaut. Aber das, findet und erkennt Grillparzer, ist nicht Schiller. Schillers Wort ist immer Bewegung, ist flutendes strömendes Wasser, ist immer Aktion; auf der Bühne in Handlung muss man Schillers Wort vernehmen, erst dann ist es der ganze Schiller, das ganze Wort. Und dann, entdeckt Grillparzer, ist es bildlich, plastisch.

Schillers Sprache ist immer, beispielsweise auch in seinen Privatbriefen, Handeln, Schreiten, Bewegung auf ein Ziel, ein Anderes hin, Unruhe, ist nur in seltensten Fällen, wie etwa im Anfang des „Tell“ (da Goethe hereinwirkt) in-sich-ruhendes Sinnen, verweilendes Anschauen und Geniessen, ist—rufen wir den ostasiatischen grossen Meister und Praktiker Seami und seine Termini heran!—im eigentlichen Sinne *Hataraki* „Arbeit“, Schaffen, Ringen, Kämpfen, ja *Mai-bataraki*, rhythmisch, Tanz-*Hataraki*, und—wenn sie das schon in der Prosa ist—so vollends in Metrum und Rhythmus, so dass ein Poetiker zu dem Schlusse kommt, niemand habe den sog. klassischen Vers, den fünf-füssigen Jambus, dermassen gemeistert und mit Leben erfüllt wie Schiller.

III.

Mit Nennung Seami's kommen wir zu einem andern grossen Meister, zwar nicht zu einem Staatsmann und Lenker der Völker, wie es Kung ist, doch zu einem der allergrössten Schöpfer und Praktiker des Theaters, und zu der grossen hoch-mittelalterlichen Geistes- und Dichtungsschöpfung der Nō mit ihren weit über 200 Werken.

Seami ist, nachdem sein Vater Kwan'ami ihm begründend vorangegangen, derjenige, der die meisten Nō schuf, die Nō spielte, die Truppe führte und leitete, praktisch wie theoretisch-schriftlich der Anweisende war. Die grosse Schwierigkeit der Sprache und besonders der Schrift hat mit sich gebracht, dass abendländisch-amerikanisch bisher kein wirkliches Bekannt- und Vertrautsein mit dieser Nō-Welt und ihren Meistern vorausgesetzt werden darf, in der Art, wie es jeder abendländischen Literatur und Dichtung gegenüber der Fall ist. Dieser Sachverhalt beschränkt auch im folgenden unsere Darlegung; beispielsweise können wir kaum, von Fabel und Motiv der vielen einzelnen Nō her betrachtend, Schillers Motive und Darstellung verfolgen. Möge das Wenige, das wir geben, zu Weiterem anregen!

Nō ist ein umfassenderes theatralisches Gebilde, als es unser Drama ist, bzw. geworden ist. Nō schliesst das, was uns die Oper ist (oder geworden ist), mit ein, und das scheint manches anders zu machen. Allein, da Nō wie Drama Theater sind und sein wollen, sind Erfahrungen und Erkenntnisse letztlich die gleichen.

Auf die Frage nach Wesen und Art des Nō antwortet Seami wieder und wieder: Nō beruht auf den zwei *Kyoku* (Art und Weisen); Nō ist Musik und Tanz. „Musik“ ist hier in einem weiteren Sinne als dem unsrigen genommen; das Schriftzeichen kann überhaupt das Musische bedeuten, „Tanz“ aber ist die Schauspiel-Plastik überhaupt; jede Geste, jeder Schritt auf der Bühne ist „Tanz“. Die Sprache scheint hier wie vergessen; sie ist es aber, für Seami und Nō, durchaus nicht; sie hat eine wesenswichtige Rolle, sie ist die in der Mitte stehende „Dritte Potenz“; sie trägt und führt gewissermassen die beiden kontrastierenden Elemente zueinander und trägt sie sodann wieder bis dahin, da sie voneinander scheiden.

Forderung und Anschauung von Nō ist nun diese: das Nō hebt an in jener ungeschauten geheimnisvollen Sphäre der „Musik“; es steigert sich mit jedem Wort und Schritte in immer stärkere Schaubarkeit, Handlung, Dynamik bis hin zu der Höchststelle, da selbst das Wort

zurückbleibt und nur Tanz (des *Shite* Hauptspielers) mehr ist, höchste Plastik, Tanz, da das Publikum den Atem anhält vor Ergriffenheit und eigener Seelenmitbewegung. Danach muss aber der „Tanz“ wieder „verwahrt“, gelöst, zurückgeführt werden in die Sphäre der „Musik“. Es ist aber im Nō auch oft so, dass der „Tanz“ von da ab erst recht weitergeführt, gesteigert wird in immer grösseres *Hataraki* (Kämpfen, Ringen), zu *Kirikumi* (Schlachtgetümmel, Auf-einander-los-hauen vieler) oder zu eindrucksmächtiger Massen-Zeremonie und -Beschwörung; zumal in den triumphalen Endspielen ist dies so.

Man sieht deutlich—von Nō und Seami aus—was es um Schillers Sprache ist. Sie ist Handlung, steigende Aktion, *Hataraki* vom ersten Augenblick an; sie geht in diesem Sinne in strömende reissende Metrik über.

Mit der „Musik“, mit welcher, der Forderung nach, Nō beginnt, hat es bei Schiller ein Eigentümliches. Zweifellos, so wird man sagen müssen, bleibt er der eigentlichen Musik, als Beginn des Dramas, fern, wie er auf der andern entgegengesetzten Seite dem „Tanz“, dem eigentlichen Tanz, fern bleibt. Drama ist weder Oper noch Ballet. Charakteristisch ist aber, dass Schiller, den Berichten zufolge, bei Drama- und Theater-Darstellung, immer von einer begleitenden musikalischen Gestimmtheit bewegt ist, als trachte er über das gesprochene Wort hinaus zu Musik, in einer für andre fast unverständlichen, befremdenden Weise. „Schiller hatte besonders den Tik, bei Musik sprechen zu lassen, z. B. die Jungfrau von Orleans“ (Goethe zu Riemer.)*)

Es erscheint das bei Schiller wie eine Ahnung des in der Kunstgeschichte noch nicht Herangereiften, wie ein Wissen um das Gesamtkunstwerk. Konrad Burdach, welcher obige Äusserung Goethes nicht bringt, gibt, speziell mit Schillers „Braut von Messina“ befasst, weitere Hinweise auf Schillers Musikalität. (Vgl. die nachfolgende Anmerkung **) S. 25!)

Aus Musik (in gewohntem Sinne) hebt sich im Beginne Schillers

*) Friedrich Wilhelm Riemer „Mitteilungen über Goethe“ Insel verlag, Leipzig 1921, S. 298.

„Tell,“ dieses abgeklärteste seiner Werke; und manche andre Stelle, da sich aus Musik oder Lied die Handlung emporhebt, mag genannt werden. Aber im ganzen bleibt Schiller dieser „Musik“ fern, wenn wir nicht eben die „Stille“ und „Gestimmtheit“, aus der sich Drama-Beginn hebt, wie etwa im „Don Carlos“, als musikalisch nehmen wollen.

Es ist auch etwas von dieser Musik-Gestimmtheit, was man im Thomas Mann'schen „Versuch über Schiller“ (besonders gegen Ende hin) als waltend empfinden mag. Doch, wie dem nun immer sei,—der Vorhang hebt sich, das Drama beginnt, die Bühne ruft, das Leben ist da, der Held tritt auf, und jeder Schritt ist und wird Aktion, Strom, Dynamik, Steigerung bis zur höchsten Plastik.

Und wo die Sprache in vollen Rhythmen strömt, in durch Normen fest gesicherten Jambus gebannt, ist Schiller doch nicht geengt, unterliegt nicht dem Metrum; herrschend steht er darüber, den Fünferschritt gelegentlich in sechs oder sieben Schritten nehmend, mit Anapäst beginnend, und Ähnliches mehr. „Die herrscherliche Virtuosität, mit der Schiller dem Jambus gebietet, der noble Wohlklang und Glanz, den er ihm verleiht, sind ohnegleichen“. (Th. Mann). Tat, Weisung und Entschlossenheit ist jedes Wort; kein Dichter ist darum so reich an sprichwörtlich gewordenen solchen Worten, die ein jeder kennt; besonders reich ist „Tell“ darin. Freilich, dem „Tanz“ im gewohnten spezifischen Sinne, wie ihn etwa das heute so gepflegte Ballet will, bleibt, wie gesagt, Schiller gleichfalls fern, ebenso wie er der „Musik“ (im Sinne der Oper) fern bleibt. Oft steigert sich in dem Fortgang des Dramas die Plastik erst recht: was für ein Getümmel ist der 5. Akt der „Räuber“, alle Schrecklichkeiten der Negativität herbeirufend, Erd- und Höllenraserei des Franz! und was für ein Fanfarenstoss des Positiven ist die Schluss-Entscheidung des Karl—kein Wunder, dass bei der ersten Aufführung alles Publikum in fassungsloseste Bewegung geriet, einander umarmend, küssend, weinend... In Lessings Dramen sind wir leicht wie in immer neuen Verstandeswendungen; bei Schiller geht es wie mit immer stärkeren Hammerschlägen; auch ein Butler in

„Wallenstein“ oder die Sprengung der Fesseln bei der „Jungfrau“ gehört hierher. Auch die endenden Akte des „Don Carlos“ sind darum macht-voll-anders kreiert; Züge der Gewalttätigkeit stellen sich ein. Da reicht nicht Antonio, der Kanzler und Vertreter der praktischen Welt, die tröstende versöhnende Freundeshand dem bekümmerten Tasso, dem Dichter. Da naht sich nicht, wie in Goethe's „Egmont“, dem vom grausamen Alba zur Hinrichtung verurteilten Egmont rührend der Sohn dieses Alba, zu Egmont sich bekennd; kein Klärchen erscheint in lieblicher Verklärung als Göttin der (durch Egmonts Tod kommenden) Freiheit der Völker. Auch solche Art Nō gibt es: da entschwebt der Reiher in die himmlischen Höhen (Nō Sagi „Reiher“), oder: die im Irdischen, in der armen Fischerhütte gefangene Himmlische erlangt wieder ihr Fiedergewand und entschwebt (Nō Hagoromo). Aber das ist eine andere Musik, nicht die vorherrschende, auch in Nō nicht; nicht die dem Dramatiker Schiller besonders zueignende „Musik“, wie es auch nicht diejenige Beethovens ist und seiner Fünften oder gar Neunten Symphonie. Nicht ohne tiefsten inneren Grund wendet sich Beethoven, nachdem er lange bei Goethe gesucht, in diesem Höchsten seines Werkes, da ihm die Instrumente nicht mehr genügen wollen, und das Ich des Menschen, der Menschheit sprechen soll und muss, Schiller zu; und dass Beethoven dies tut, ist nicht etwa ein singulärer Vorfall im Schaffen des Meisters, sondern dieses gewaltige, dynamische Ich Beet-

**) Anm. Konrad Burdach hat in „Schillers Chordrama und die Geburt des tragischen Stils aus der Musik“ („Vorspiel“ 2. Band „Goethe und sein Zeitalter“, Halle 1926) unter sorgfältiger Darbietung des geschichtlich-musikalischen Materials vor allem die Wege verfolgt, welche zu Schillers „Braut von Messina“ hinführen. Wir müssen uns hier leider versagen, auf das umfangreiche und vieldiskutierte Thema einzugehen; auch den Schritt zu dem als grosse Gestalt des abendländischen 19. Jahrhunderts nachfolgenden Richard Wagner können wir hier nicht weiter betrachten. Der Leser wird auch bemerken, dass wir hier, im Zusammenhang mit Nō, nur wenige abgegrenzte Züge der „Musik“ hervorheben.

hovens, das die musikalischen Motive bis ins Kleinste zerreisst, zerstückelt, hierhin und dorthin setzt und wieder ins Ungeheure dehnt, zu höchster Gewalt erhebt, immer souverän waltend, reissender Strom—hat selbst nahe Verwandtschaft zu Tat und Wesen Schillers.

Und selbst denjenigen Musik-Schöpfer, welcher, freilich in anderer Zeit und Gestimmtheit, Beethoven vorangeht, gleichsam auf ihn im geschichtlichen Werden hinweist, mögen wir hier, im Schiller-Zusammenhange nennen: Händel. Wenn im nicht endenden Halleluja des „Messias“ die Musik zur Bewegung wird, König und Adel und alle Hörenden von den Sitzen hebt, einzustimmen in den Jubel, so ist hier etwas von der „Musik“ des Liedes „An die Freude“, und der zum Gipfel aufschwingenden Aktion in Nō und in Schiller'scher Dramatik.

Musik und Tanz sind—nach vielgenanntem und von den Nō-Meistern angewandtem Grundworte des Ostens (Li-gi)—die Elemente des Li 禮 und zwar ist „Musik“ inneres Li, „den himmlischen Wesenheiten folgend“ Prinzip Himmel; es vereint, bringt zusammen in Harmonie: hoch und nieder, jung und alt; seine Gefahr ist, dass es sich verflüchtigt, wie Wolken entschwebt, entschwindet.

„Tanz“, Plastik, *Hataraki*, (sagt Li-gi) ist äusseres Li, „den irdischen Wesenheiten folgend“; Prinzip Erde; es trennt, scheidet, ordnet; Stufen, Ränge, Zeremonien, Riten sind sein Bereich. Seine Gefahr ist das Erstarren, das Starr- und Leerwerden.

Das äussere Li, die Schauspiel-Plastik, ist Schillers des Dramatikers Bereich, so in Sprache und Rhythmus, so in allem. Alles Drama ist Gegenwart. „Die dramatische Handlung bewegt sich vor mir,“ sagt Schiller, „um die epische bewege ich mich selbst, und sie scheint gleichsam stille zu stehen.... Beweg' ich mich um die Begebenheit, die mir nicht entlaufen kann, so kann ich einen ungleichen Schritt halten, ich kann.... länger oder kürzer verweilen.“ Bei der dramatischen Handlung, führt Schiller weiter aus, ist ein Verweilen unmöglich, „es entsteht und erhält sich eine fortlaufende Unruhe in mir,“ fort und fort muss der Dichter „beim Objekt bleiben“, handeln, voranführen:

Strom und Dynamik. Bei Roman und Epik ist dies nicht so. Wir mögen vielleicht nicht so weit gehen wie der hervorragende, gründlichst die Tatsachen prüfende Historiker des Untergangs der Antike, Prof. Franz Altheim (Universität Mainz), welcher den Roman als Symptom und Merkzeichen des Absinkens und Vergehens überhaupt nimmt, das Ausbleiben der grossen Tragödie in sinkender Zeit schmerzlich vermisst.—Deutlich ist Drama aufsteigende Zeit, ist Gegenwart, ist Tat.

Wo immer in der auf Schiller folgenden Zeit ein grosses Handeln war oder sich anbahnte, hat man Schiller gerufen, so in den zur bürgerlich-demokratischen Revolution 1848 hinführenden Jahren, so im späteren Jahrzehnt der sich vorbereitenden Einigung Deutschlands. Das Volk ruft ihn, die Vielen rufen ihn. Man hat Schiller darum als den wahren Dichter des Volkes gepriesen. Im Bewusstsein des Volkes ist er d e r Dichter, und seine Werke sind die bekanntesten. Freilich wie es mit solchem aktivem, Handlung weckenden Dichter und solchem Handeln ist: Ist die Handlung vollbracht, das erstrebte Ziel erreicht, so hat die betreffende Dramatik ihren Dienst getan, ist gewissermassen „leer“ geworden, und der Dichter ist wie entlassen. Das ist die eine Gefahr (oder „schwache Seite“) solchen Dramatikers.

Auch besteht die Gefahr, dass der Dramatiker sich in einem zu geringen, engen Publikum und dessen zeitlich beengten Problemen verfängt und darüber (im Drama) „erstarrt“. Immer tut ja der Dichter der Gesamtheit wirkliche Dienste, wenn er aus Aktualität und Gegenwart her packende Motive, Dissonanzen, Missbräuche ergreift und auf die Bühne stellt. Leicht aber nimmt er, was nur einen Augenblick oder nur im engbezirkten lokalen oder temporären Bereich die Geister bewegt, und bleibt dann im Rasch-erkaltenden stecken; seine zuerst beifallsumrauschten Stücke verlieren ihre Kraft, wirken nicht mehr; sie erstarren. Manche trefflich für die Bühne gebauten Dramen der Wiener des Jungen Deutschland, damals von starker Bühnenwirkung, sind heute wie vergessen. 1848 hat sie mit samt den politischen Ge-

dichten der Grün, Freiligrath usf. wie vom Tische gewischt; ihr Publikum verging.

Schiller spricht in seinen ersten Dramen von einer ideellen, konkret nicht geschauten Bühne her, zu einem imaginären Publikum. Aber er trifft dieses Publikum; er weiss es zu packen. Erst in Weimar sieht er sich, stetig, konkreter Bühne gegenüber und einem Publikum von hoher Kultur und festbestimmten Sitten; so darf beispielsweise bei dieser Bühne der Schauspieler nicht herausgerufen, ein Encore nicht verlangt werden; und als der junge Schütz mit andern jungen Leuten zusammen ein Vivat auf Schiller erschallen lässt, wird dieser Verstoss gegen die edle Sitte der Residenz officiös gerügt. Auch in solchem Kreise hätte sich Schillers Dramatik verfangen können. Manche Stücke der damals dort gespielten Autoren sind heute verschollen. Indem Schiller aber sich stetig an die höchsten Kräfte dieses Kreises hält und andererseits ständig den grossen Geschichtstatsachen und -Zusammenhängen nachgeht, hebt er sich über alles Temporäre und Lokale hinaus und bleibt vor Erstarrung bewahrt.

Eine weitere Gefahr aber umlauert den Dramatiker. Man mag darüber positiv oder negativ denken. Man mag, wie dies in neuesten Werken geschieht, die verschiedensten Gründe und Mächte anführen, welche Schiller hier schützen und halten. Zum Handeln selbst nämlich wird der Dichter des Handelns getrieben. Aber Schiller schreibt wohl den „Tell“; doch geht er nicht wie Kleist damit um, selbst den Tyrannen zu erdolchen; er zerbricht nicht am Handeln wie Kleist.

Für Hebbel, Grillparzer, selbst für Hauptmann kommt solche Frage des Handelns persönlich kaum in Betracht. Doch neueste Zeiten, jener „Tell“-Zeit verwandt, machen sie bei dem Dramatiker aktuell. Schiller steht gewiss inmitten seiner Gegenwart; er verwirklicht, was Reinhold Schneider den Menschen des Heute entgegenruft und zugleich als Sinn des Drama, des grossen Drama, sieht, nämlich: nicht der noch so schweren, schicksalsbedrückten Gegenwart auszuweichen, sondern sich bewusst unter diese Verantwortung zu stellen und die Zeit


zu erfüllen. Schiller leistet dies u n d bleibt, was er ist und was ihm gegeben ist ; er wirft sich nicht weg in den Strom ; er bleibt selbst Strom.

Berg und Wasser, Menschengüte (仁) und Verstand (Idee智) : ein jenem erstgenannten Worte Kung's folgendes späteres konfuzianisches Wort sagt : Beide reichen, an das Letzte, wenn sie „sich erschöpfen“, d. i. wenn sie das Äusserste, Höchste (in ihrer Weise) tun und erreichen. (Vgl. 'Yülei' 語類, Buch 77!).—Wohl mag man von unsern beiden Dichtern, von Schiller wie von Goethe, dies sagen, und dass sie sich in jenem Letzten, Göttlichen vereinen.



Diese Datei ist ein Anhang zur Webseite
bohnerbiographie.zenwort.de

Erstellt am 31. Mai 2018 von **Adi Meyerhofer**, München.

Der zugrundeliegende Text ist nach japanischem Urheberrecht gemeinfrei. Die vorliegende elektronische Bearbeitung wird unter den Bedingungen der *Creative Commons*-Lizenz  4.0, d. h. „Namensnennung“ und „Weitergabe unter gleichen Bedingungen“ zur Verfügung gestellt (Lizenztext: <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/legalcode>).



<https://bohnerbiographie.zenwort.de>