

**Räubertheater & Balladenflut**  
Mit Beiträgen von B. K. Tragelehn,  
Bernd Leistner und Hans-Dietrich Dahnke

Weimarer Schillerverein  
Weimar  
Deutsche Schillergesellschaft  
Marbach am Neckar

B.K. Tragelehn

## Räubertheater

steht als Überschrift über dem, was ich Ihnen, meine sehr verehrten Damen und Herren, zu sagen habe.

In Deutschland wurden immer wieder merkwürdige Frühwerke geschrieben, meistens Theaterstücke. In der Reihe dieser Stücke stehen ›Die Räuber‹ von Schiller. In ihr stehen vor Schiller Goethes erste Stücke, ›Die Geschichte Gottfriedens von Berlichingen mit der eisernen Hand‹ und der ›Urfaust‹; neben ihm ›Schroffenstein‹ und das ›Guiskard-Fragment von Kleist; und nach ihm Grabbes ›Gothland‹, die Stücke Büchners, ›Vor Sonnenaufgang‹ von Hauptmann, ›Frühlings Erwachen‹ und die ›Urlulu‹ von Wedekind, Brechts ›Baal‹ und ›Dickicht‹, auch das ›Fatzler-Fragment muß man dazu zählen, Müllers ›Lohndrucker‹ und ›Die Umsiedlerin oder das Leben auf dem Lande‹. Fast alle haben Jahre und Jahrzehnte warten müssen auf das Theater. Von der Existenz des ›Urfaust‹ wußte man mehr als hundert Jahre nichts, bis die Abschrift des Fräuleins von Göchhausen entdeckt wurde. Und es ist gerade ein Jahrzehnt her, daß wir Wedekinds ›Urlulu‹ lesen und in Zadeks Hamburger Aufführung das erste Mal auf dem Theater sehen konnten.

Die prompte Aufführung der ›Räuber‹ ist eine der wenigen Ausnahmen. Den Uraufführungserfolg hat der Kastrationsversuch des ängstlichen Theaters nicht verhindert. Die Veränderungen, besonders die Verlegung der Handlung in mittelalterliche Ferne, waren nichts anderes. Aber das Kostüm der Vergangenheit konnte sich nicht behaupten in Gegenwart der Handlung. Ein Augenzeuge der Vorstellung am 13. Januar 1782, zitiert in der Mannheimer Theaterchronik, spricht von »rollenden Augen, geballten Fäusten, stampfenden Füßen« und »heiseren Aufschreien« im Zuschauerraum. Theater ist eine körperliche Kunst und ergreift die Körper.

Vom »Kampf der Lungen und der Hände, der Zischenden und Klatschenden, mit ungewöhnlicher Heftigkeit und lange unentschieden«, spricht Brahm nach der Uraufführung von Hauptmanns ›Vor Sonnenaufgang‹ am 20. Oktober 1889; das Wort »frazzenhaft«, von Goethe gern gebraucht, auch ›Die Räuber‹ hat er damit belegt, kehrt wieder in einer Rezension; aber Fontane (in einem Brief an seine Tochter) nennt den Autor einen »wirklichen Hauptmann der Realistenbande«. Diese Aufführung, im Kaiserreich, mündete in offenen Streit. Über die der ›Umsiedlerin‹ von Müller, das zuletzt genannte Stück der Reihe, am 30. September 1961, in der DDR, schrieb der Informant der Staatssicherheit von »Kloakenspäßchen. Im Saal« aber seien »die häßlichen und moralisch schmutzigen Szenen, die widerwärtigen Beschimpfungen mit lautem Lachen quittiert« worden. Daß die Aufführung überhaupt hatte stattfinden können war fast ein Wunder. Gestritten wurde in geschlossenen Gremien, die anschließend Urteile fällten. Folge der ›Räuber‹-Uraufführung, der Autor hatte illegal an ihr teilgenommen, war seine

© 1997 Deutsche Schillergesellschaft

Marbach am Neckar

Gesamtherstellung:

Gulde-Druck GmbH, Tübingen

ISBN 3-929 146-67-3

Flucht aus dem Lande, sie habe ihn, schrieb er, »Familie und Vaterland« gekostet. Der »Hauptmann der Realistenbande« blieb im Kaiserreich umkämpft, nach einem Weltkrieg wurde er in der Republik, benannt nach dieser Stadt, Repräsentant. Aus dem Land konnte und wollte der Autor der »Umsiedlerin« nicht. Aber seine Stücke blieben außer Landes. Im Land wurde nach zwölf Jahren wieder eines, »Die Umsiedlerin« erst nach fünfzehn Jahren gespielt, unter einem anderen Titel.

Nach einer sogenannten Aussprache im Kulturministerium der DDR, die mit einer Verhaftungsdrohung endete, ging ich mit Heiner Müller durch Berlin, vom Molkenmarkt über den alten, kleineren Alex bis zur Münzstraße, von einer Eckkneipe zur nächsten. Nach jedem Schnaps wurden seine Lippen dünner, und er sagte immer wieder: »Es geht eben nicht mit Realismus.« Jahre später erst ging mir auf, daß seit zweihundert Jahren jeder deutsche Klassiker in dieser Lage war. Die Realität erdrückt den Realismus. Stück und Aufführung, 1961, hatten das Programm erfüllt, mit dem Brecht aus der Emigration nach Deutschland zurückgekehrt war; 1948, in einer Diskussion mit Studenten in Leipzig, ohne Öffentlichkeit, sprach er von »zwanzig Jahren Ideologiezertrümmerung«, die nötig seien, und von »einem Theater zur wissenschaftlichen Erzeugung von Skandalen«. Dieser, 1961, war gelungen. Müller definierte, damals, das Stück als »Enzyklopädie des Stalinismus«. Brechts Freund Hanns Eisler, der auch seine Erfahrungen gemacht hatte, riß Witze. Er sagte zu Müller: »Ich hätte das Stück auch verboten: wegen Schönfärberei.« Und: »Denken Sie an Schiller. Ein österreichischer Tyrann wird in der Schweiz ermordet. Solche Stücke müssen Sie in Deutschland schreiben.« So schließt sich der Kreis. Jeder lernt seine Lektion, zu seiner Zeit, auf seine Weise. Und die Witze schmecken bitter.

Das Theater als deutscher Traum. An seinem Anfang steht 1759 Lessings 17. Brief, »Die neueste Literatur betreffend«, ein Trompetenstoß, Plädoyer für den Realismus aus England, der »mehr zu sehen und zu denken« gibt als »das furchtsame französische Trauerspiel. Das Große, das Schreckliche, das Melancholische« für die Menge, ist gesetzt »gegen das Artige, das Zärtliche, das Verliebte« für den Hof. Nach dem Hamburger Theater-Versuch begräbt Lessing den Traum mit dem bitteren Satz: »Über den gut-herzigen Einfall, den Deutschen ein Nationaltheater zu verschaffen, da wir Deutsche noch keine Nation sind!« Goethe, zur Zeit der Hamburger Entreprise neunzehn Jahre alt, begann zehn Jahre danach einen realistischen Theaterroman mit der Zielvorstellung einer Nationalbühne. 1785 löst er die fünf Bücher des »Urmeister« auf und beginnt eine pädagogische Utopie. 1813, mit der Erfahrung als Direktor des hiesigen Theaters, dekretiert er böse: »daß es gar kein deutsches Theater geben werde noch geben könne«. Das hat er natürlich nicht drucken lassen, es gehört zu dem in »Dichtung und Wahrheit« Ausgelassenen, ein Paralipomenon. Aber ein wahrhaft klassischer deutscher Text, zitatreif. Mühelos denkt Goethe in unseren Köpfen: »Das Theater ist in dem modernen bürgerlichen Leben, wo [...] der Mensch in sehr enge Grenzen eingeschränkt ist, eine merkwürdige und gewissermaßen sonderbare Anstalt. Zu allen Zeiten hat sich das Theater emanzipiert, sobald es nur konnte, und niemals war seine Freiheit oder Frech-

heit von langer Dauer.« Was es in Griechenland gab und in England und Frankreich, für Sophokles und für Shakespeare und Molière, hat es in Deutschland nie gegeben. Was gefehlt hat und fehlt ist ein Publikum. Und das heißt: eine Gesellschaft, die ihre Angelegenheiten im Theater verhandelt. Das trennt Schreiben und Spielen. Und Schreibern wie Spielern fehlt dann ein Kanon von Formen: Verabredungen zwischen Publikum und Bühne, die den Verkehr zwischen ihnen, den eigentlichen politischen Vorgang im Theater, spielerisch regeln; ein System von Verabredungen, die sowohl gehalten als auch geändert oder sogar gebrochen werden können. Nach der Arbeit an »Maria Stuart« schreibt Schiller, daß er endlich anfange, sich »des dramatischen Organs zu bemächtigen« und »sein Handwerk zu verstehen«; Thomas Mann (im »Versuch über Schiller«) weist auf »den besonders realistischen Klang« des Wortes »Handwerk«; wohl wahr; aber das ist nicht mehr der Realismus der Jugend, keine Forderung, es ist ein Sich-Schicken in Gegebenheiten. Das Wort »realistisch« hat da den Klang, den es im politischen Leben heute hat; Realos, wie der politische Jargon sie nennt, sind die, die sich ergeben.

Auch Goethes Formel für das domestizierte Theater, daß es hingezogen werde zum »Sittlichen, Anständigen, Gebilligten«, wo doch »diese Anstalt [das Theater] der höhern Sinnlichkeit eigentlich nur gewidmet« sei, ein Echo von Lessings Formeln, ist nicht mehr Kampfansage, bezeichnet den Kompromiß, den die Avantgarde, in die Jahre und in die Verhältnisse gekommen, schließen mußte. Goethe, Schiller, Kleist, Büchner, Grabbe, Hebbel, Hauptmann, Wedekind, Brecht, Müller: Deutschland hatte Dramatiker. Hatte es ein Theater? »Die Losung der Klassik gilt noch immer: wir werden ein nationales Theater haben oder keines...« Brecht hat das gesagt, als er nach der Katastrophe, die Deutschland ausgelöst hatte, zurückkehrte ins Land, in einer Rede auf dem deutschen Kulturkongreß in Leipzig. Das Neueste ist, heute, da eine nationale Vereinigung fühlbar gemacht hat, die Zeit der Nationen ist vorüber, das Neueste ist, daß »Freiheit und Frechheit« nichts mehr bedeuten. Das Publikum ist zerstreut, »Freiheit und Frechheit« erregen nur wenige nur kurz. Am zweiten Tag wird daraus ein Erfolg, der Wirkung ausschließt; am dritten eine Mode, so lang (oder so kurz) der Markt sie braucht, bis ihn nach einer neuen »Freiheit oder Frechheit« verlangt. Wenn das Theater heute oft eher »unsittlich« tut, wird darin nur deutlich, daß der politische Wechsel von »engen« zu »weiten Grenzen« scheinhaft ist. Wo ist die reale Freiheit?

Auf dem Grund darunter ging die deutsche Geschichte ihren besonderen Gang bis hier und heute; seit den Bauernkriegen, ihrem »größten Unglück«, wie Brecht gesagt hat. Ich habe Zeit und eine Anstrengung gebraucht, um zu verstehen, was dieser Lehrer meinte, denn es unterschied sich sehr von dem, was mir zuvor in der Schule beigebracht worden war. Zwar stand schon bei Marx, daß Deutschland »in Gesellschaft der Freiheit immer nur bei ihrem Begräbnis« gewesen sei; aber das war ein Satz, der entdeckt werden mußte, er wurde nicht zitiert.

Der Traum vom Theater aber ist nicht begraben. Mit der Widrigkeit werden die Schliche, Wege und Umwege, die Kniffe und Griffe, die Einfälle und wütenden Ausfälle an-

Bernd Leistner

## **Der beleidigte Halbgott**

Zum entstehungsgeschichtlichen Kontext von Schillers Balladen

Zu längerem Aufenthalt fuhr Goethe am Nachmittag des 19. Mai 1797 nach Jena. Vorab hatte es zwischen Schiller und ihm einen intensiven brieflichen Austausch über Dichtungstheoretisches gegeben; durch seine Arbeit an ›Hermann und Dorothea‹ war das Erörterungsinteresse auf die Belange des Epischen gelenkt worden; und befaßt hatte man sich zugleich mit dessen Abgrenzung gegenüber dem Drama. Im neuerworbenen Schillerschen Garten gedachte man nun den Austausch fortzusetzen. »Ich freue mich auf Ihre Ankunft.« So Schiller an Goethe am 10. Mai. »Hier im freien werden wir noch einmal so gut unsre Angelegenheiten durchsprechen können.«<sup>1</sup> Indessen trieb nicht nur die Neigung zum poetologischen Disput die beiden zusammen. Zur Klärung drängte auch eine Frage von unmittelbar praktischer Bewandnis. Denn allmählich wurde es Zeit, Dispositionen in Hinblick auf den von Schiller herauszugebenden ›Musen-Almanach für das Jahr 1798‹ zu treffen. Dessen Erscheinungstermin bestimmte sich durch den Zeitpunkt der Michaelismesse; Ende September also hatte er als fertiges Buch vorzuliegen. Doch nicht nur der Zeitdruck machte sich geltend. Die literarische Welt in Deutschland sah der Almanachs-Publikation mit großer Gespanntheit entgegen; man stand unter erheblichem Erwartungsdruck. Dieser war der Sensation geschuldet, die sich mit dem vorangegangenen Almanach verbunden hatte. In ihm waren die Xenien veröffentlicht worden, jene vorwiegend personalsatirischen Distichen, die als eine aufsehenerregende Provokation wirkten. Und mit den Antixenien, die als Antwort folgten, hatte es sich noch längst nicht erledigt. So auch wurde allenthalben gemutmaßt, der neue Almanach werde die Literaturfehde nun weiterführen – und jedenfalls erwartete man von den mit vielen Gegenangriffen bedachten Xenisten eine einschlägige Reaktion. Goethe und Schiller freilich waren sich vorab nur darin einig, daß ein zweiter Xenien-Almanach nicht in Frage komme.

Bereits am 15. November 1796, etwa sechs Wochen nach Publikation des Xenien-Almanachs, hatte Goethe an Schiller geschrieben: »Das Angenehmste, was Sie mir aber melden können, ist Ihre Beharrlichkeit an Wallenstein und Ihr Glaube an die Möglichkeit einer Vollendung; denn nach dem tollen Wagestück mit den Xenien müssen wir uns bloß großer und würdiger Kunstwerke befleißigen und unsere proteische Natur, zu Beschämung aller Gegner, in die Gestalten des Edlen und Guten umwandeln.«<sup>2</sup> Und Schiller hatte im Antwortbrief durchaus zugestimmt, wenngleich mit dem skeptischen Zusatz, »etwas Bedeutendes und Ernsthaftes«<sup>3</sup> werde das Publikum kaum zu schätzen wissen. Doch eben noch ein halbes Jahr später war die Frage, wie der Folge-Almanach tunlichst zu profilieren sei, keineswegs geklärt. Dabei machte das Faktum, daß als kaufende Leserschaft nicht wie im Falle der ›Horen‹ ein intellektuell anspruchsvolles, son-

dem ein größeres allgemeines Publikum zu berücksichtigen war, die Angelegenheit kaum einfacher. Für die Xenien war, im Vorjahr, das Almanachsmedium gerade recht erschienen; es bot (nach Goethes Erwägungen) die als willkommen betrachtete Chance, »die Sachen aus der Studierstube und Recensentenwelt in das weitere Publikum hinaus zu spielen«<sup>4</sup> – die Hoffnung war dahin gegangen, daß mancher sonst unbeteiligt Bleibende gehörig Feuer fange. Nun aber mußte für solch weiteres Publikum ein Almanach vorbereitet werden, der ebenso Unsensationelles wie Bedeutendes enthalten und gleichwohl dieses Publikum nicht überfordern sollte.

Kaum freilich war Goethe in Jena, als ihm die Idee zu einem Gedicht kam, das schließlich für die Lösung des Problems einen Weg wies. Unter dem 21. Mai 1797 findet sich im Goetheschen Tagebuch vermerkt: »Petrarchs Testament. / Artige Idee, daß ein Kind einem Schatzgräber eine leuchtende Schale bringt.«<sup>5</sup> Tags zuvor hatte Goethe, durch enorme Gewinnverheißung animiert, über den Justizrat Hufeland ein Los bei der Hamburger Stadtlotterie geordert; so stellte sich ihm, als er Petrarcas ›Trost Spiegel in Glück und Unglück‹ durchblättere und im Kapitel ›Vom Schatzgraben und Finden‹ die betreffende Kupferstich-Illustration entdeckte, unversehens ein Bezug her. Und zwei Tage später, am 23. Mai, war das einschlägige Gedicht fertig: ›Der Schatzgräber‹. Nebst einem »Billet« wurde es sogleich an Schiller gesandt<sup>6</sup> – woraufhin dieser umgehend zurückschrieb, daß er den Text »musterhaft schön und rund und vollendet« finde; »recht« habe er bei der Lektüre »gefühl[t] [...], wie auch ein kleines Ganze, eine einfache Idee durch die vollkommene Darstellung einem den Genuß des höchsten geben« könne. Und er fuhr fort: »Auch biß auf die kleinsten Foderungen des Metrums ist es [das Gedicht; B. L.] vollendet. Uebrigens belustigte es mich, diesem kleinen Stücke die Geistesatmosphäre anzumerken, in der Sie gerade leben mochten, denn es ist ordentlich recht sentimentalisch schön!«<sup>7</sup>

Wofür sich Schiller also begeisterte, war das Exempel eines kürzeren Erzählgedichts, mit dem er eine »einfache« Idee verbunden sah – und dies auf eine Weise, die ihm alle Forderungen poetischer Fügung des Textes überzeugend zu erfüllen schien. Nur vermuten kann man, daß Schiller auf das ›Schatzgräber‹-Exempel dann auch im Gespräch zurückgekommen sein dürfte; für die Tage nach dem 23. Mai lassen sich einschlägige Belege nicht finden. Indessen gibt es sie für die Zeit der ersten Juni-Dekade. Unter dem 4. Juni heißt es in Goethes Tagebuch: »Anfang des Vampyrischen Gedichtes. [...] Abends zu Schiller, über den neuen Almanach, besonders die Romanze.«<sup>8</sup> Vorerst also sprach man nicht von »Balladen«, sondern von »Romanzen«, wie denn auch die Goethesche ›Braut von Korinth‹ mit der Genrebezeichnung »Romanze« noch im Almanachsdruck erschien. Aber abgesehen vom Terminologischen: Spätestens an diesem 4. Juni ist man hinsichtlich der Almanachsd disposition zur Entscheidung gelangt; profilbestimmend sollten ideell grundierte, dabei dem mitzuteilenden Vorgang vertrauende und hieraus poetische Qualität gewinnende Erzählgedichte sein; und wenn Goethe sogleich jenem »Vampyrischen Gedicht« sich zuwandte und zwei Tage später bereits mit einem weiteren begann – ›Ram und die Bajadere‹<sup>9</sup> vermerkt das Tagebuch un-

ter dem 6. Juni – , so ging Schiller seinerseits ans Werk, indem er sich die Geschichte vom Taucher vornahm. Am 10. Juni drängte Goethe: »Leben Sie recht wohl und lassen Ihren Taucher je eher je lieber ersaufen. Es ist nicht übel, da ich meine Paare in das Feuer und aus dem Feuer bringe, daß Ihr Held sich das entgegengesetzte Element sucht.«<sup>10</sup> ›Die Braut von Korinth‹ war fertig, das Gedicht vom Gott und der Bajadere war es ebenfalls. Schiller indes benötigte, um den ›Taucher‹ abzuschließen, noch weitere vier Tage. Rascher kam er hernach mit dem ›Handschuh‹ zu Rande. Goethe, der inzwischen nach Weimar zurückgekehrt war, vernahm dies mit Befriedigung; und er fand für dieses »kleine Nachstück zum Taucher«<sup>11</sup> munternde Worte: »Der Handschuh ist ein sehr glücklicher Gegenstand und die Ausführung gut gerathen wir wollen ja dergleichen Gegenstände die uns auffallen künftig gleich benutzen.«<sup>12</sup>

Flink ging es dann auch mit der nächsten Ballade: Bereits am 26. Juni konnte nach Weimar ›Der Ring des Polykrates‹ gesandt werden.<sup>13</sup> Im folgenden freilich stockte die Produktion. Den Grund gibt ein Brief an Körner zu erkennen. Diesem hatte Schiller den ›Taucher‹ zugesandt; nun bezog er sich, im Brief vom 21. Juli 1797, auf die Reaktion des Freundes: »[...] es hat mich recht erfreut, daß mein erster Versuch in der Ballade Deinen Beyfall hat. Du hast sehr recht, daß dabey gar sehr viel auf eine glückliche Wahl des Stoffs ankommt. Fehlte mirs nicht an einer Uebung, die Stoffe dafür zu finden, die Ausführung sollte mir leicht von Statten gehen. Vielleicht bist Du glücklicher hierin, besinne Dich doch und hilf mir noch auf einige Balladen.«<sup>14</sup> Der auf diese Weise um Unterstützung bei der Stoffsuche gebetene Freund wußte jedoch auch nicht zu helfen; jedenfalls vermochte er kaum etwas Konkretes anzubieten. Im Antwortbrief heißt es: »Stoff zu Balladen müßte, dächt' ich, in der Bibliothek der Romane zu finden seyn. Auch in der Geschichte der Kreuz-Züge ist wohl manches brauchbar, als etwa die Abentheuer des Königs von England, Richard Löwenherz. Aber freylich so etwas ausgesuchtes, als der Stoff vom Taucher ist mir noch nicht eingefallen. Ohne eine kleine Dosis von Liebe behält die Ballade leicht etwas trocknes, das durch alles poetische Talent sich nicht überwinden läßt. Nur muß die Liebe däucht mich im Hintergrunde bleiben, und mehr aus ihren Wirkungen geahnet werden, sowie eben im Taucher, und in Göthens König von Thule [...].«<sup>15</sup> Immerhin nun hatte Schiller inzwischen einen weiteren Stoff, der ihm geeignet schien, ausfindig gemacht; gegen Ende Juli war, als vierte Ballade, der ›Ritter Toggenburg‹ zustande gebracht worden. Im übrigen aber half Goethe, der mittlerweile mit dem ›Zauberlehrling‹ einen neuen Text seinerseits geliefert hatte, mit jenem Ibykus-Stoff aus, an dessen Gestaltung ihm ursprünglich selbst gelegen war. Geschrieben hat Schiller die Ballade, als Teile des Almanachs bereits gesetzt wurden; an den nach Frankfurt gereisten Goethe übersandte er am 17. August den Text zusammen mit zwei schon fertiggestellten Aushängebögen. Und noch bis in den September hinein währte die durch Goethes freundlich kritische Reaktion<sup>16</sup> angeregte Überarbeitung des Gedichtes. Gar erst in buchstäblich letzter Minute aber wurde schließlich ›Der Gang nach dem Eisenhammer‹ hervorgebracht. So auch gab es bei dieser Ballade keine Möglichkeit mehr, sie vor der Drucklegung noch von Goethe begutachten zu lassen. An diesen,

### ›Der Kampf mit dem Drachen‹

#### Von Dienstbarkeit und Indienstnahme einer Dichtungsart

Am 12. April 1806 sprach Wilhelm von Humboldt in einem Brief an Goethe von Schillers »Lehre«, die »eigentlich im Widerspruch mit der Welt« gestanden habe, »bald übersehen, bald verkannt« worden sei, und fügte dem Schlüsselwort »Lehre« die Parenthese hinzu: »denn es war Eigenheit seines Geistes eine zu geben, und auszusprechen«.<sup>1</sup> Wenn es in diesem Sinne ein charakteristischer Wesenszug auch des Schillerschen Dichtens war, poetische Werke mit ideellen, ethischen Gehalten aufzuladen, so kann die Ballade ›Der Kampf mit dem Drachen‹ als exemplarisches Demonstrationsobjekt dafür dienen. An ihr tritt deutlich vor Augen, wie ein Autor sich einer Dichtungsart, die in besonderem Maße für die Vorführung beispielhafter Verhaltensweisen und Taten und insofern auch für didaktische Demonstrationen geeignet ist, mit hoher Bewußtheit bediente und das Angebot wahrnahm. Mag diese Sachlage durchaus die Zweifel verstärken, wieweit Schillers Balladen in der heutigen Rezeption eine Chance haben – nicht zu reden von der Chance, daß ein heutiges Publikum affirmativ auf die Intentionen des Dichters antworten könnte –, so ist doch damit nicht zugleich die Frage beantwortet, wie und in welchem Zusammenhang Schiller solchermäßen verfuhr. Die Wiederbesichtigung eines Gedichts, über das – wie es scheint – ob seiner Eindeutigkeit wenig noch zu sagen bleibt, kann möglicherweise Erkenntnisse fördern, die dann auch wieder unter aktuellen Blickpunkten interessant sind.

Die Ballade ›Der Kampf mit dem Drachen‹<sup>2</sup>, in der zweiten Augushälfte 1798 entstanden, ist Teil eines zweiten Schubs im Balladenschaffen Schillers. Wie im »Balladenjahr« der erste, stand auch dieser zweite Schub im Zusammenhang mit der Arbeit am »Musenalmanach«, nun für 1799, der zum Jahresende 1798 erscheinen sollte. Das ist deshalb ausdrücklich zu benennen, weil das Bedürfnis und die Notwendigkeit im Spiel waren, attraktive, populäre Beiträge für das publizistische Unternehmen zu schaffen und dieses auf solche Weise erfolgreich, »gängig« zu machen, obwohl Schillers Hauptinteresse und Hauptsorge mit Sicherheit dem ›Wallenstein‹ galten, für den er, wie ihm wohl bewußt war, den »letzten schwersten Schritt«<sup>3</sup> noch zu tun hatte. Da im September die Arbeit am »Musenalmanach« abgeschlossen werden mußte, ergab sich für die davor liegenden Wochen eine Phase des Hochdrucks. Briefe verraten, daß Schiller immer wieder Ausschau nach geeigneten Texten hielt und zugleich das eigene schöpferische Vermögen dafür anspannte – was nach Lage der Dinge vor allem lyrisches Schaffen, vornehmlich auch Balladenproduktion bedeutete. Am 31. Juli bemerkte Schiller gegenüber Goethe, daß »die gehörige Zahl [von Beiträgen] [...] noch immer nicht beisammen«<sup>4</sup> sei. Am 24. August kündigte er Goethe an, daß er sich »binnen der Zwischenzeit« – nämlich bis zu Goethes für bald erwartete Ankunft in Jena – seiner

»Pflichten und Sorgen für den Almanach zu entledigen suchen«<sup>5</sup> wolle. Am 26. August wurde in den Kalender eingetragen, daß das »Ritter«-Gedicht vollendet sei.<sup>6</sup>

Wenn die Balladen solchermaßen Neben-, Zweck- und Auffüllprodukte zu sein scheinen, muß das weder zu Geringschätzung und Abwertung führen noch überhaupt stimmen. Es ist vielmehr darauf zu verweisen, daß sich Schiller, nicht zuletzt nach den Erfahrungen des vorangegangenen Jahres und Almanachsjahrgangs, ganz auf der Höhe in der Beherrschung des Balladengenres fühlte. Am 21. August schrieb er, »eben an der Ballade« arbeitend, an Goethe, er verschaffe sich die »Unterhaltung«, »mit einer gewissen plastischen Besonnenheit zu verfahren, welche der Anblick der Kupferstiche [in der Quelle] in mir erweckt hat«<sup>7</sup>. Gleichermaßen verrät Schiller bei der Übersendung des fertigen Gedichts an Goethe am 4. September seine Ambitioniertheit wie sein Selbstbewußtsein im Zusammenhang mit dem Balladenopus: »Es sollte mir lieb seyn, wenn ich den christlich-mönchisch-ritterlichen Geist der Handlung richtig getroffen und die disparaten Momente derselben in einem harmonierenden Ganzen vereinigt hätte.«<sup>8</sup> Schließlich, am 29. Oktober, erhielt Körner eine wichtige generelle Auskunft über die Arbeit im balladesken Genre: »Glaube nicht, daß ich diese Gattung so léger traktiere, sie wird mir leicht, weil ich darüber klar bin, und in keiner [Gattung] möcht ich sagen, bin ich mir der freien Kunstthätigkeit so deutlich bewußt. Auch wirst Du finden, wenn Du diese 2 Balladen« – neben dem »Kampf mit dem Drachen« war in diesen Sommermonaten noch »Die Bürgschaft« entstanden – »kritisch untersuchen willst, daß ich sie mit ganzer Besonnenheit gedacht und organisiert habe.«<sup>9</sup> Wenn in diesen Zeugnissen wiederholt von »Besonnenheit« die Rede ist, findet man sich natürlich an den Stellenwert von »Vollkommenheit«, von künstlerischer Bewußtheit in der Bürger-Rezension von 1790/91 erinnert. »Nur die heitre, die ruhige Seele«, hieß es da, »gebietet das Vollkommene.«<sup>10</sup>

Schiller bestand also für die Balladen dieses Jahres darauf, mit vollkommener Bewußtheit, Ruhe, künstlerischer Überlegung gearbeitet und dabei das Genre vollauf gemeistert zu haben. Das läßt keinen Zweifel an der Wertschätzung für das eigene Werk und macht zugleich klar, daß der gewiß »episodische« Charakter der Schillerschen Balladenproduktion weder Beiläufigkeit noch Nebenrangigkeit zur Konsequenz hatte. Übrigens hat auch Goethe nach Kenntnisnahme beider Balladen am 5. September uneingeschränkt positiv geurteilt. Er fand beide »sehr gut gerathen«, und hatte er für die »Bürgschaft« noch punktuelle Monita in Sachen Motivierung anzumelden, so hieß es dann weiter nur: »bey dem christlichen Drachen finde ich nichts zu erinnern er ist sehr schön und zweckmäßig.«<sup>11</sup>

Die Legitimität von Schillers Anspruch auf Beherrschung des Genres, auf Meisterschaft erweist sich vollauf, wenn man die Ballade betrachtet. Sie ist fraglos mit genauem Kunstverstand erschaffen worden. Schon der Einsatz ist fulminant; der Hörer/Leser wird bereits durch die ersten Worte in die Mitte des Geschehens hineingerissen. Die rhetorisch wirksame Fragestellung nach dem Anlaß für den zunächst in Frageform vermeldeten Volksauflauf in Rhodos erzeugt sofort Spannung. Es zeigt sich, daß hier ein

erfahrener Dramatiker am Werk war, der im traditionellen Sinne das Mittel der Teichoskopie, der Mauerschau, zu nutzen und im modernen Sinne als eine Art Reporter zu fungieren wußte. Zumindest in Hinsicht auf ein äußeres Geschehen werden die Fragen unverzüglich beantwortet, so schnell, wie sie gestellt worden sind: Der Volksauflauf gilt einem Ritter und dem von ihm erschlagenen Drachen. Was es damit auf sich hat, wird in der zweiten Strophe aufgeklärt. Kühn macht sich der Sänger zum Sprecher des in Aufregung befindlichen Volkes, der Massen, indem er die »tausend Stimmen« (13) zu einer einzigen bündelt. Das bewundernde Lob für den Ritter, der Rhodos von dem schrecklichen Drachen befreit hat, kulminiert in der Forderung nach angemessener, höchster Ehrung. Der Zug führt zum Palast und in die Mitte der offenbar schnell zur Beratung einberufenen Ordensversammlung. In Begleitung des bescheiden auftretenden Ritters drängt das Volk nach, es ist und bleibt dabei und bildet, freilich mit »wildem« (27) Rufen und also undiszipliniert und anarchisch, das Publikum für das folgende Geschehen. Unverzüglich nimmt der Ritter das »Wort« (29), wobei offen bleibt, ob er dazu eigentlich ein Recht hat, er tut es offenbar im Überschwang seiner Sieger- und Befrei-ergerfühle. Er erstattet Bericht und erhebt den Anspruch, dadurch daß er die Insel und deren Bewohner von dem Ungeheuer erlöste, seine Ritterpflicht erfüllt zu haben.

Bis hierhin erscheint das Geschehen in einem offenkundig eindeutigen Blickwinkel; kein Wort der Distanz, des Einspruchs wird hörbar. Aber jetzt tritt eine Wendung ein: Der »strenge« (37) blickende Meister – der Ordensobere, der Großmeister – erkennt zwar das Heldenhafte, den Mut und den kühnen Geist der Ritters an, aber er fügt sofort – im Stil einer überlegenen Katechisierung: »Doch sprich! Was ist...« (41) – die Frage nach der ersten, der obersten Pflicht des Ordensritters hinzu. Denn der ganze Vorgang hat eine besondere Voraussetzung: Der Ordensmeister hatte, nachdem bereits etliche Ritter den Versuch, den Drachen zu töten, mit dem Leben bezahlt hatten, neue Versuche strikt verboten. Von dieser Voraussetzung aus gewinnt die Frage nach der ersten Pflicht eines Ritters eine besondere Bedeutung und erzielt eine bemerkenswerte Wirkung: Die Anwesenden erleichen, der junge Ritter errötet. Dieser gibt auch die unmittelbare Antwort auf die ihm gestellte Frage, und es zeigt sich, daß er wohl weiß: Die erste, oberste Ritterpflicht lautet Gehorsam. Dem läßt der Großmeister sofort die Feststellung vollzogener Pflicht- und Gesetzesverletzung folgen; »frech« (50) und »frevler Mut« (52) sind seine Wertungsattribute.

Der Ritter bekundet nun zwar seine grundsätzliche, selbstverständliche Bereitschaft, sich dem Richterspruch des Ordensgroßmeisters zu unterwerfen, aber er erkennt offenbar seine Verfehlung – und schon gar deren Dimension – nicht und verteidigt sich deshalb mit gutem Gewissen und mit »edelm Anstand« (45), indem er Veranlassung, Vorbereitung und Durchführung seiner Tat vorträgt. Über 16 Strophen zu je zwölf Zeilen erstreckt sich die Erzählung dieser Geschichte. Folgendes ist daraus als wichtig hervorzuheben: Der Ritter hat durchaus das Verbot des Ordensoberen gekannt, aber seine Pflicht anders interpretiert; er glaubte die Welt vom Bösen und Feindlichen befreien, den Menschen helfen zu müssen. Kein Problem schien und scheint