

Schiller und der Weimarer Hof

*Beiträge von
Alexander Schmidt,
Nikolas Immer und
Olaf Müller*

Weimarer Schillerverein, Weimar
Deutsche Schillergesellschaft,
Marbach am Neckar

Alexander Schmidt

›Herzensrepublikaner‹ und ›Vernunftmonarchist‹

Schillers Reflexion und Erfahrung

fürstlicher Herrschaft

Schillers politische Umwelt war geprägt durch die Herrschaft von Fürsten und Monarchen. Seine Beziehungen zu diesen waren – wie Eike Wolgast prägnant formulierte – »lebensgeschichtlicher, nicht politischer Art«. ¹ Auch wenn er schon mal gegenüber seinem Freund Andreas Streicher versprach, er wolle diesen nicht eher wiedersehen, bis er nicht Minister in einem thüringischen Kleinstaat geworden sei, hat er nie eine politische Karriere eingeschlagen. Fürsten waren für Schiller in erster Linie Landesherren und Mäzene. Er war ihr Untertan, Pensionär, Günstling. Im Folgendem soll Schillers Verhältnis zu den Fürsten jedoch nicht allein biografisch beleuchtet, sondern auch sein Nachdenken und Schreiben über die Fürstenherrschaft und ihre Alternativen im Kontext seiner Zeit näher erörtert werden.

Friedrich Schiller wurde als württembergischer Untertan in die Wirklichkeit einer Herrschaft hineingeboren, die heute abwechselnd als aufgeklärter Absolutismus, aufgeklärter Despotismus oder Reformabsolutismus beschrieben wird. ² Herzog Karl Eugen von Württemberg war ein solcher aufgeklärter Despot und berüchtigt für seinen Herrschaftsstil. ³ Die theoretischen Grundlinien und Maximen des aufgeklärten Despotismus hatte Friedrich II. von Preußen noch als Kronprinz in seinem *Antimachiavell* und später in seinem *Politischen Testament* formuliert, ohne sich selbst immer daran zu halten. ⁴ Friedrich II. forderte vom Fürsten, selbst zu regieren und – soweit möglich – alle Geschäfte des Staates persönlich zu überwachen. Er wollte von seinen Nachfolgern und Standesgenossen als erster Diener des Staates verstanden wissen, der das Wohl der Untertanen an die höchste Stelle setzte. Um seinen Staat im ›Haifischbecken‹ der europäischen Mächte überlebensfähig zu machen, sollte der Herrscher sich um das Militär und die Finanzen kümmern. Ein planwirtschaftliches Programm – die heutige Forschung bezeichnet es als Kameralismus – setzte auf gezielte Förderung zum Teil staatlicher Manufakturen, auf Kanal- und Straßenbau und Schutzzollpolitik.

Herzog Karl Eugen war als junger Kronprinz vom Dezember 1741 bis zum Februar 1744 in Preußen durch die Schule Friedrichs II. gegangen, bevor er seine Herrschaft in Stuttgart antrat. Der preußische König hat für ihn sogar eine umfassende Empfehlung, eine Art Gebrauchsanleitung, zum Regieren verfasst. Wie viel er davon mitnahm, bleibt freilich offen und lässt sich nur schwer ermessen. Tatsächlich regierte Karl Eugen zunächst im Stil eines aufgeklärten Herrschers. Er führte Reformen durch, sorgte für Infrastrukturverbesserungen, förderte Künste und Wissenschaften und richtete Bildungsinstitute wie die Karlsschule für die künftige Elite seines Landes ein. Dies alles sollte im Sinne der zeitgenössischen Politiklehre gerade auch dem Glück der Untertanen dienen. Das Despotische daran war freilich, dass niemand danach fragte, ob die Untertanen das Glück, das ihnen die Fürsten vorschrieben, auch so wollten.

Johann Caspar und Elisabetha Dorothea Schiller wurden denn auch mehr oder weniger nachdrücklich dazu gezwungen, ihren Sohn 1773 auf die Karlsschule zu schicken, wo der junge Friedrich nicht einmal zur Beerdigung seiner jüngeren Schwestern Urlaub erhielt. Hier bestimmte der Herzog über Laufbahn und Karriere seiner Landeskinder, bestimmte etwa den Fachrichtungswechsel Schillers von der Rechtswissenschaft zur Medizin, ohne sich von den Eltern hineinreden zu lassen. Er übernahm die Rolle eines strengen Ersatzvaters und kümmerte sich intensiv um die Entwicklung (und gegebenenfalls Bestrafung) der Eleven seiner Eliteschule.

Neben den reformerisch-patriarchalischen Zügen traten freilich auch noch andere Eigenschaften am Herzog hervor, die für dessen schlechtes Image bis heute sorgten. Den typischen, oft finanziell ruinösen Formen fürstlichen Zeitvertreibs ging er besonders exzessiv nach. Karl Eugen führte mit italienischen Aktrizen genauso wie mit Bürgerstöchtern eine umfangreiche Mätressenwirtschaft. Er veranstaltete opulente Feste und gewaltige Jagden. Gerade die Staatsjagden waren eine auch von Goethe kritisierte Plage für die Untertanen im 18. Jahrhundert. Während der Jagden hetzten Treiber das Wild oft über Saaten und Pflanzungen, ohne dass die Bauern dafür entschädigt wurden.

Feste, Herrschaftsrepräsentation und Operaufführungen verschlangen erhebliche Summen, die zum Teil durch Schulden, Subsidienverträge mit anderen Staaten und zum kleineren Teil auch durch die berüchtigten Soldatenverkäufe nach Amerika finanziert wurden. Friedrich II. hatte in seinem *Antimachiavell* dieses Repräsentationsbedürfnis gerade der kleinen Fürsten scharf kritisiert:

Die meisten der kleinen Fürsten und namentlich die in Deutschland ruinieren sich durch den im Verhältnis zu ihren Einkünften übertriebenen Aufwand, den ihr eitler Größenwahn sie treiben läßt. Sie richten sich zugrunde, um die Ehre ih-

res Hauses zu retten, und gehen aus Dünken den Weg ins Elends- und ins Armenhaus. Bis hin zum Jüngsten eines Jüngsten aus apanagiertem Hause gibt es keinen, der sich nicht einbildet, so etwas wie Ludwig XI. zu sein: er baut sein Versailles, er hat seine Mätressen und unterhält seine Streitmacht.⁵

Doch Karl Eugen konnte nicht so unumschränkt regieren wie ein Friedrich II. oder ein Ludwig XIV. Sein Despotismus fand am politischen System des Reiches und seinen Institutionen eine Grenze. Die Klagen der marginalisierten württembergischen Stände gegen die Finanzpolitik ihres Herrschers beim Reichshofrat in Wien 1770 führten zu einem schwerwiegenden inneren Konflikt. Der oberste Gerichtshof des Reiches – eine Art Bundesverfassungsgericht oder Europäischer Gerichtshof – entschied gegen Karl Eugen. Der Herzog musste am Ende klein begeben und suchte Versöhnung mit der politischen Opposition.⁶ Doch auf Kritik reagierte er empfindlich. Den Dichter Friedrich Daniel Schubart ließ er zehn Jahre und den berühmten Reichsrechtler und Anwalt der württembergischen Stände Johann Jakob Moser fünf Jahre ins Gefängnis stecken.

Am Anfang von Schillers literarischem Schaffen steht damit auch die Auseinandersetzung mit den Formen despotischer Regierung. Zumindest stilisierte er nachträglich in der Ankündigung der *Rheinischen Thalia* die *Räuber* zu einem Ergebnis seines Ringens mit den Zwangsformen in der militärisch organisierten Karlsschule. In einem unterdrückten, d.h. nicht publizierten Bogen der *Räuber* fragt Karl Moor: »Warum sind Despoten da? Warum sollen sich tausende, und wieder tausende unter die Laune Eines Magens krümmen, und von seinen Blähungen abhängen?« (NA 3,248)⁷ Obwohl diese Aussage nicht an die Öffentlichkeit kam, wurden die *Räuber* auch in der geglätteten Fassung als rebellische Auflehnung gegen bestehende Herrschaftsverhältnisse gelesen. Ohne Schillers Wissen wurde etwa eine Ausgabe mit der provokanten Titelvignette »In tyrannos« (»Gegen Tyrannen«), versehen. Der Begriff des Tyrannen bezeichnete in der auf Aristoteles zurückgehenden Klassifikation von Herrschaft die entartete Monarchie.⁸ Der Herrscher hatte die Macht entweder unrechtmäßig erworben oder übte sie ungesetzlich aus.

Die Auswüchse korrupter Fürstenherrschaft wie Mätressenwirtschaft und Soldatenverkäufe nahm Schiller in *Kabale und Liebe* aus der Perspektive einer bürgerlichen Moral aufs Korn. Absolute Macht verdirbt – wie er später vor allem im *Don Karlos* zeigen wollte – nicht nur eine Nation, sondern vor allem die Träger dieser Macht selbst.⁹ Schiller setzte damit den später in der Mannheimer Schaubühnenrede von 1784 formulierten Anspruch des Dramatikers um: Das Theater soll zu einem moralischen Gerichtshof werden, vor den öffentliche und geheime Laster gezerrt und verurteilt werden (vgl. NA 20,92f.). Fürsten waren davon nicht ausgenommen. Ein

²² Zu Schiller und der Französischen Revolution vgl. Peter-André Alt, *Schiller: Leben – Werk – Zeit. Eine Biographie*, Bd. 1, München 2000, S. 655ff.

²³ Vgl. Georg Schmidt, »Friedrich Schiller und seine Geschichte des Dreißigjährigen Krieges«, in: Klaus Manger / Gottfried Willems (Hrsg.), *Schiller im Gespräch der Wissenschaften*, Heidelberg 2005, S. 79–105.

²⁴ Alexander Schmidt, »Weimarer Reichspolitik. Carl August und der Fürstenbund«, in: Klassik Stiftung Weimar (Hrsg.), *Ereignis Weimar. Anna Amalia, Carl August und das Entstehen der Klassik 1757–1807*, Leipzig 2007, S. 142f.; Georg Schmidt, »Reichspatriotische Visionen. Ernst II., Carl August von Sachsen-Weimar und der Fürstenbund«, in: Werner Greiling [u.a.] (Hrsg.), *Ernst II. von Sachsen-Gotha-Altenburg. Ein Herrscher im Zeitalter der Aufklärung*, Köln [u.a.] 2005, S. 57–84.

²⁵ Vgl. Hans Tümmeler, *Wirbel um Friedrich von Schiller als citoyen français*, in: ders., *Weimar, Wartburg, Fürstenbund 1776–1820. Geist und Politik im Thüringen der Goethezeit*, Neustadt 1995, S. 175–177.

²⁶ Vgl. Daniel W. Wilson, *Das Goethe-Tabu. Protest und Menschenrechte im klassischen Weimar*, München 1999.

²⁷ Vgl. Frederick C. Beiser, *Enlightenment, Revolution, and Romanticism. The Genesis of Modern German Political Thought (1790–1800)*, Cambridge (Mass.)/London 1992, S. 84ff.

Nikolas Immer

Pegasus im Joche? Schillers ambivalentes Verhältnis zum Weimarer Hof

Dass die ökonomischen Zwänge des Lebens und die Berufung zum Dichter nur schwer miteinander vereinbar sind, hat Friedrich Schiller wiederholt am eigenen Leib erfahren müssen. In seinem 1795 entstandenen Gedicht *Pegasus im Joche* wird diese konträre Beziehung auf originelle Weise exponiert:

Auf einen Pferdemarkt – vielleicht zu Haymarket,
Wo andre Dinge noch in Waare sich verwandeln,
Bracht' einst ein hungriger Poet
Der Musen Roß, es zu verhandeln.
(NA 1,230)¹

Die Situation ist äußerst ungewöhnlich: Ein armer Schriftsteller, dessen finanzielle Mittel so sehr erschöpft sind, dass er nicht einmal mehr für Nahrung sorgen kann, sieht den letzten Ausweg darin, seine dichterische Inspirationsquelle zu barem Geld zu machen. Das Phantasiegeschöpf Pegasus, das nach dem antiken Mythos den Musenquell Hippokrene hervorgestampft hat und seit der Neuzeit als das Transportmittel schlechthin galt, um einen »dichterische[n] Ritt« zu wagen,² wird hier wie ein ordinäres Tier behandelt und in der Folge sogar als Ackergaul missbraucht. Dem Pächter Hans, der das »Flügelpferd« aus Unverstand zu niederer Feldarbeit anstellt (NA 1,231, V. 56), muss erst der herbeikommende Apollon zeigen, wie der Pegasus zu reiten ist:

Nicht mehr das vor'ge Wesen, königlich,
Ein Geist, ein Gott, erhebt es sich,
Entrollt mit einem mal in majestätschen Wogen
Der Schwingen Pracht, schießt brausend himmeln,
Und eh der Blick ihm folgen kann,
Verschwindet es am fernen Aetherbogen.
(NA 1,232, V. 87–92)³

Die »Moral des Stücks«, die Schiller ursprünglich Apollon hatte aussprechen lassen,⁴ liegt vordergründig in der Lehre, dass die freie dichterische Imagination verkümmert, sobald ihr Fesseln angelegt werden. Dieses Bild nun lässt sich auf Schiller selbst übertragen, dem bereits in seiner Jugend eindrucksvoll bewiesen worden war, wohin eine allzu ungebändigte Phantasie führen kann. Den Dichter Christian Friedrich Daniel Schubart hatte sie in den Kerker auf dem Hohenasperg gebracht, wo er zehn Jahre ohne Prozess zubringen musste. Wird im Folgenden Schillers Verhältnis zum Weimarer Hof in den Blick genommen, so kann freilich von derart radikalen Methoden bei weitem nicht die Rede sein. Dennoch gibt es auch hier Anzeichen, die erkennen lassen, dass sich der »Pegasus Schiller« zuweilen durchaus in das Joch heteronomer ästhetischer Leitvorstellungen zu begeben hatte. Aufgrund der Vielschichtigkeit und Komplexität des Themas soll die Untersuchung von Schillers Verhältnis zum Weimarer Hof in vier Schritten erfolgen.

1 Literarische Annäherungen. *Don Karlos* als Auftakt

Als Herzog Carl August von Sachsen-Weimar-Eisenach und Goethe zum ersten Mal Schiller begegnen, ahnen sie nicht, dass sie den angehenden Mediziner schon eine Dekade später als Philosophen mit universalhistorischer Kompetenz nach Jena berufen werden,⁵ um fortan insbesondere von seinen Fähigkeiten als Dichter zu profitieren. Auf der Rückreise nach Thüringen machen Carl August und Goethe im Dezember 1779 am Hof Herzog Carl Eugens von Württemberg Station und wohnen der akademischen Abschlussfeier bei, in deren Rahmen Schiller drei silberne Medaillen für Medizin, Arzneimittellehre und Chirurgie zuerkannt werden.⁶ Zu einer Annäherung kommt es freilich nicht. Fünf Jahre später schafft Schillers enge Freundin Charlotte von Kalb dazu die Voraussetzungen. Dank ihrer vielfältigen Beziehungen kann Schiller am 26. Dezember 1784 vor dem versammelten Darmstädter Hof aus dem Manuskript seines *Don Karlos* lesen.⁷ Als Zeichen seiner Wertschätzung ernannt ihn Carl August, der unter den Zuhörern weilte, daraufhin zum »Weimarerischen Rat«.⁸ Das Ernennungsdekret wird Schiller im Januar 1785 überstellt, wonach Carl August auf Schillers nicht überlieferten Dankesbrief antwortet:

Mir ist es sehr angenehm wenn die schickliche bestätigung deßjenigen was ich Ihnen zu Darmstadt versprach Ihnen angenehm war. Von Herten wünsche ich daß es zu der zufriedenheit Ihres künftigen Lebens beytragen möge, geben Sie mir zuweilen von Ihnen Nachrichten, und von demjenigen was in der litterarisch und Mimischen Welt welche Sie bewohnen vorgeht.⁹

Euphorisch gestimmt über diese Anteilnahme hofft Schiller schon bald, sich »mit dem Herzog v. Weimar auf einen gewissen Fuß zu arrangieren«.¹⁰ Worin dieses Arrangement konkret bestehen soll, wird mit dem Erscheinen von Schillers Zeitschrift *Rheinische Thalia* (1785) deutlich, deren erstes Heft eine umfangliche Widmung an Carl August enthält.¹¹ Während in der Ankündigung der Zeitschrift noch zu lesen gewesen war: »Ich schreibe als Weltbürger, der keinem Fürsten dient« (NA 22,93), haben sich Schillers Ton und Aussage jetzt grundlegend gewandelt. Herzog Carl August wird emphatisch als »der edelste von Deutschlands Fürsten, und der gefühlvolle Freund der Musen« gepriesen, von dem Schiller behauptet, dass er ihn als *seinen* Fürsten »jetzt auch lieben darf«. Und diese Innigkeit, »Ihm anzugehören« (NA 41.IIA,259f.), impliziert zugleich die Hoffnung, ihm auch künftig angehören zu dürfen, d.h. durch die direkte Zugehörigkeit zum Weimarer Herzog finanzielle Absicherung zu erlangen. Doch obwohl Schiller die aktuellen Hefte der *Thalia* weiterhin an Carl August verschickt,¹² bleibt seine Widmungsgeste unbeantwortet.

Schiller weiß nicht, dass der Herzog zumindest das erste Heft der *Thalia* zur Kenntnis genommen hat, das den Anfang der Erstfassung des *Don Karlos* enthält. Bei Wieland bestellt Carl August sogleich ein Gutachten über das Dramenfragment, das dieser Anfang Mai 1785 vorlegt. In seiner ausführlichen Besprechung formuliert Wieland im Kern folgende Kritik:

Ich hege keine geringe Meynung von den Fähigkeiten des Hrn. S. und ich habe auch in diesen ersten Scenen seines Don Carlos viele Stellen und einzelne Züge gefunden, die mich darin bestärkt haben. Soll ich aber aufrichtig gestehen, was das Resultat einer aufmerksamen Prüfung seiner Arbeit bey mir gewesen ist, so glaube ich, daß er seine noch immer zu feurige und zum Ausschweiffen geneigte Einbildung noch durch leichtere Vorübungen [...] zu bändigen suchen, die *Kunst der Tragödie* noch mehr aus den Werken der *Griechischen* und *Französischen* Meister studieren, sich um eine nicht bloß dichterische sondern exacte Philosophische Theorie der Menschlichen Natur bewerben, und mit Einem Worte, die Zeit der *Reiffe* seines Geistes erwarten sollte, ehe er ein Werk unternähme, wo der Verfasser der *Räuber* alle Augenblicke Gefahr läuft gegen Wahrscheinlichkeit, Schicklichkeit und Anständigkeit zu verstoßen. (NA 7.II,503f.)

Da Wieland das Dramenfragment nach den Vorgaben der klassischen französischen Poetik beurteilt, muss er konsequenterweise Mängel in Bezug auf die ästhetischen Kategorien der *vraisemblance* und der *bienséance* feststellen. Schiller dagegen wird um 1800 eine programmatische Gegenposition formulieren, indem er das Merkmal der Wohlständigkeit als überholte Forderung der *tragédie classique* kennzeichnen wird.¹³ Wieland hält jedoch 1785 noch daran fest und empfiehlt daher die Orientierung auch an

⁹⁴ Vgl. Schiller an Wilhelm von Wolzogen, 6.9.1804 (NA 32,163).

⁹⁵ Schiller an Wilhelm von Wolzogen, 12.11.1804 (NA 32,67). Gegenüber seinem Verleger Johann Friedrich Cotta verleiht Schiller der Hoffnung Ausdruck: »Ich verspreche mir eine schöne Epoche für unser Weimar, wenn sie [Maria Pawlowna] nur erst bei uns einheimisch wird geworden seyn.« (Schiller an Cotta, 21.11.1804 [NA 32,167]).

⁹⁶ »J'ai cançé avec Schiller, sur plusieurs points de ses pièces, qui m'étaient restés incompréhensibles.« Maria Pawlowna an Maria Fedorowna, 18.11.1804, zit. nach: Franziska Schedewie, »Maria Pawlownas erste Eindrücke in Weimar (1804–1806), in: *»Ihre Kaiserliche Hoheit«. Maria Pawlowna – Zarentochter am Weimarer Hof*, Katalog und CD-ROM zur Ausstellung im Weimarer Schloßmuseum, hrsg. von der Stiftung Weimarer Klassik und Kunstsammlungen, München/Berlin 2004, Bd. 2 (CD-ROM), S. 27–33, hier S. 30, Anm. 35.

⁹⁷ Vgl. Katja Dmitrieva, »Russisch-deutscher Literaturtransfer im 19. Jahrhundert. Die Rolle des Weimarer Hofes«, in: *Maria Pawlowna* (Anm. 96), Bd. 2, S. 341–353, hier S. 345, 348.

⁹⁸ Zur Entstehungsgeschichte vgl. NA 10,531–534.

⁹⁹ Die indirekt in dem Festspiel angesprochene Maria Pawlowna wird ebenfalls mit der Sonne verglichen: »Sie, die alle Reize schmücken, / Gütig wie der Sonne Strahl« (NA 10,286, V. 89f.).

¹⁰⁰ NA 2,I,314. Zitiert wird die Zweitfassung des Gedichts; die Erstfassung war 1795 unter dem Titel *Elegie* erschienen.

¹⁰¹ Vgl. Matthias Luserke-Jaqui: [Art.] »Die Huldigung der Künste. Ein lyrisches Spiel (1805)«, in: *Schiller-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hrsg. von Matthias Luserke-Jaqui unter Mitarb. von Grit Dommes, Stuttgart/Weimar 2005, S. 236–239, hier S. 238. Eingehendere Interpretationen von Schillers Festspiel bei: Christa Vaerst-Pfarr, »Semele – Die Huldigung der Künste«, in: *Schillers Dramen. Neue Interpretationen*, hrsg. von Walter Hinderer, ²1983, S. 294–315; Gerhard vom Hofe, »Die Verkündigung des »ästhetischen Staats« im höfischen Theater. Zu Schillers lyrischem Spiel *Die Huldigung der Künste*«, in: *Aurnhammer* (Anm. 12), S. 168–183.

¹⁰² Maria Pawlowna an Maria Fedorowna, 22.11. und 10.12.1804, zit. nach: Dmitrieva (Anm. 97), Bd. 2, S. 344f.

¹⁰³ Vgl. Martin Steffens, »Sie feiern das Land und seine Fürsten, zumeist aber die Dichter«.
Maria Pawlowna und die Einrichtung von Dichtergedenkkrämen in Weimar und auf der Wartburg«, in: *Maria Pawlowna* (Anm. 96), Bd. 2, S. 215–235, hier S. 231. Vgl. umfassend: Christian Hecht, *Dichtergedächtnis und fürstliche Repräsentation. Der Westflügel des Weimarer Residenzschlosses. Architektur und Ausstattung*, Ostfildern-Ruit 2000, S. 49–64.

Olaf Müller

»Nur bei dem Franken war noch Kunst zu finden« Zum Verhältnis von französischer und Weimarer Klassik in der theaterpolitischen Programmatik Schillers und des Weimarer Hofes um 1800

Schillers Verhältnis zum Weimarer Hof ist bis kurz vor Schillers Tod das eines bürgerlichen Autors zur adligen Herrschaft eines Kleinfürstentums und ist daher vor allem durch die literarische Produktion bestimmt, die der Hof zu fördern, zu kanalisieren und gegebenenfalls zu zensieren sucht und die aus der Sicht des Hofes zur Prestigemehrung der eigenen Herrschaft beitragen soll. Das klingt selbstverständlich, markiert aber einen grundlegenden Unterschied zum Verhältnis, das den bereits 1782 geadelten, hohen Hofbeamten und Minister Goethe mit dem Hof verband. Die Differenzen zwischen den ästhetischen Ideen Schillers und denen des Hofes waren zum Teil erheblich und entsprechend konfliktträchtig. Ich möchte im Folgenden anhand der Debatten um die Bedeutung der französischen Theaterästhetik für die Weimarer Bühnenpraxis unter Goethes Intendanz, besonders ab Schillers Umzug von Jena nach Weimar Ende 1799, einen Aspekt dieses konfliktreichen Verhältnisses untersuchen, der in etwa erkennen lässt, wie die Weimarer Klassik ausgesehen hätte, wenn Carl August sie im Alleingang hätte entwerfen können.

Am 26. Januar 1803 schrieb Schiller in einem Brief an Goethe, es haben ihn »die neuesten französischen Theatralia aus der Bibliothek beschäftigt, die der Herzog wollte, daß ich sie lesen sollte« (NA 15,2,496).¹ Die etwas sperrige Syntax scheint Ausdruck der Unlust zu sein, die Schiller bei dieser Arbeit verspürte, die ihn während der Endredaktion der *Braut von Messina* störte. Er fährt dann im Brief fort: »Noch habe ich nichts darunter gefunden, das mich erfreut hätte, oder das sich nur irgend zu einem Gebrauch qualifizierte.« (Ebd.) Bei den »neuesten französischen Theatralia« handelte es sich um 66 Bände mit französischen Bühnenstücken, die Carl August hatte zu-

sammentragen lassen. Jeder der – auch heute noch vorhandenen, allerdings stark brandbeschädigten – Bände umfasst drei bis acht Stücke aus den Jahren 1794–1802, wobei es sich größtenteils um Komödien, Vaudevilleszenen und andere leichte Kost handelt. Es verwundert daher nicht, wenn Schiller, der zwischen Januar und Mai 1803 die ersten 35 Bände dieser Sammlung entleihen sollte,² »nichts darunter gefunden« hat, »das [ihn] erfreut hätte, oder das sich nur irgend zu einem Gebrauch qualifizierte«. Er entschied sich dann für Louis-Benoît Picards Komödie *Médiocre et Rampant, ou le moyen de parvenir* (»Mittelmäßig und kriecherisch oder Das Mittel zum Aufstieg«) von 1797, die er gleich im ersten Band der herzoglichen Sammlung gefunden hatte. Schiller gab seiner Übersetzung den Titel *Der Parasit*, und unter diesem Titel wurde es am 12. Oktober 1803 in Weimar uraufgeführt. Ein weiteres Picard-Stück, *Der Neffe als Onkel (Encore des Ménechmes)*, hatte bereits im Mai 1803 in Schillers Übersetzung Premiere gehabt. Diesen Titel, der sich nicht in der voluminösen Sammlung findet, hatte Carl August Schiller direkt zur Übersetzung anempfohlen.

Neben diesen beiden Fällen, in denen die Wünsche des Herzogs sich vermutlich am weitesten von Schillers eigenen Interessen entfernten, gab es aber noch zahlreiche andere Gelegenheiten, bei denen Schiller die Vorliebe des Hofes für französische Dramatik mit seinen und Goethes Bemühungen um ein klassisches deutsches Theater in Einklang zu bringen hatte.

Ich möchte deshalb im Folgenden der Frage nachgehen, ob die an der französischen Kultur orientierten Vorgaben des Hofes und Schillers eigene dramentheoretische und -praktische Interessen sich gegenseitig im Weg standen, ob sie indifferent nebeneinander existieren konnten oder ob sie möglicherweise sogar ein produktives Verhältnis eingingen. Dazu möchte ich zunächst noch einmal Schillers Bearbeitungen fremdsprachiger Vorlagen in Erinnerung rufen, um die besondere Bedeutung der französischen Texte in diesem Zusammenhang hervorzuheben. Schon 1784 hatte Schiller in einem Mannheimer Brief an Dalberg berichtet, wie er sich die Bereicherung der deutschen Bühnenliteratur durch französische Importe vorstelle:

Ich habe gegenwärtig meine Zeit zwischen eigenen Arbeiten, und französischer Lecture getheilt. Warum ich das letztere thue, werden E[ure] E[xzellenz] gewiß billigen. Fürs Erste erweitert es überhaupt meine dramatische Kenntniß, und bereichert meine Phantasie – fürs andere hoffe ich dadurch zwischen zwei Extremen, Englischem und Französischem Geschmack in ein heilsames Gleichgewicht zu kommen. Auch nähre ich insgeheim eine kleine Hoffnung, der teutschen Bühne mit der Zeit durch Versezung der klaßischen Stüke Corneilles, Racines, Crebillons und Voltaires auf unsern Boden eine wichtige Eroberung zu verschaffen.³

Das hier angedeutete Bild des Mittelwegs zwischen den zwei »Extremen« des englischen und des französischen »Geschmacks«, auf dem zu einem eigenständigen deutschen Theater zu gelangen wäre, lag Schillers Äußerungen zum französischen Theater durchgehend und bis in die letzten Lebensjahre zugrunde, auch wenn gelegentliche polemische Spitzen auf eine vermeintlich antifranzösische Haltung hindeuten. Zwei Jahre vor dem zitierten Brief an Dalberg bezeichnete Schiller in seiner Schrift *Über das gegenwärtige teutsche Theater* »die Menschen des Peter Korneille« als »frostige Behorcher ihrer Leidenschaft – altkluge Pedanten ihrer Empfindung«; grundsätzlich bemängelte er: »Der leidige Anstand in Frankreich hat den Naturmenschen verschnitten. – Ihr Kothurn ist in einen niedlichen Tanzschuh verwandelt.«⁴ Doch auch diese zuspitzenden, scheinbar antifranzösischen Pauschalurteile konnten sich immer noch auf ein französisches Vorbild berufen, nämlich Rousseaus Polemiken gegen das klassische französische Theater.⁵ Wie wenig wörtlich man solche scharfen Formulierungen zu nehmen hat, lässt sich deshalb auch an Äußerungen wie denen im Brief an Dalberg ablesen.

In einigen Punkten berühren sich Schillers Urteile sogar mit denen eines enthusiastischen Anhängers der französischen Kultur wie Wieland. Wielands Positionen sind für unser Thema besonders relevant, weil der Dichter des *Goldenen Spiegels* seit 1772 Gelegenheit hatte, als Lehrer des jungen Carl August seine Ansichten von der Überlegenheit der französischen Kultur zu vermitteln. Da die französische Kultur ohnehin bis in die napoleonische Zeit die Leitkultur für die meisten deutschen Höfe war, konnte Wieland mit seinem frankophilen Programm leicht durchdringen. Das prominenteste Dokument dieser Frankreichorientierung in ästhetischen Belangen ist sicher Friedrichs II. französisch verfasste Schrift über die deutsche Literatur, die noch 1780 sehr zum Ärger vieler deutscher Literaten die umfassende Überlegenheit der französischen Literatur über die deutsche behauptete.⁶ Es ist deshalb auch nicht notwendig, Carl Augusts Frankreich-Orientierung, die sich noch in den eingangs zitierten Briefstellen aus dem Umfeld von Schillers Picard-Übersetzungen von 1803 niederschlägt, ausschließlich auf Wieland zurückzuführen, aber in literarästhetischen Fragen kommt Wielands Urteilen in jedem Fall großes Gewicht zu.

1782, im Entstehungsjahr also von Schillers erwähntem Aufsatz *Über das gegenwärtige teutsche Theater*, hatte Wieland im *Teutschen Merkur* die ersten zwei von insgesamt drei *Briefen an einen jungen Dichter* veröffentlicht, in denen er das Verhältnis der französischen zur deutschen Bühnenliteratur vor allem durch den rein zahlenmäßigen Mangel an relevanten deutschen Stücken bestimmt sah:

Wo sind unsre Boileau, unsre Molière, unsre Corneille, unsre Racine u.s.w.? Wo sind die teutschen Trauerspiele, die wir dem *Cid*, dem *Cinna*, der *Phädra*, dem *Bri-*